De duivelskunstenaar

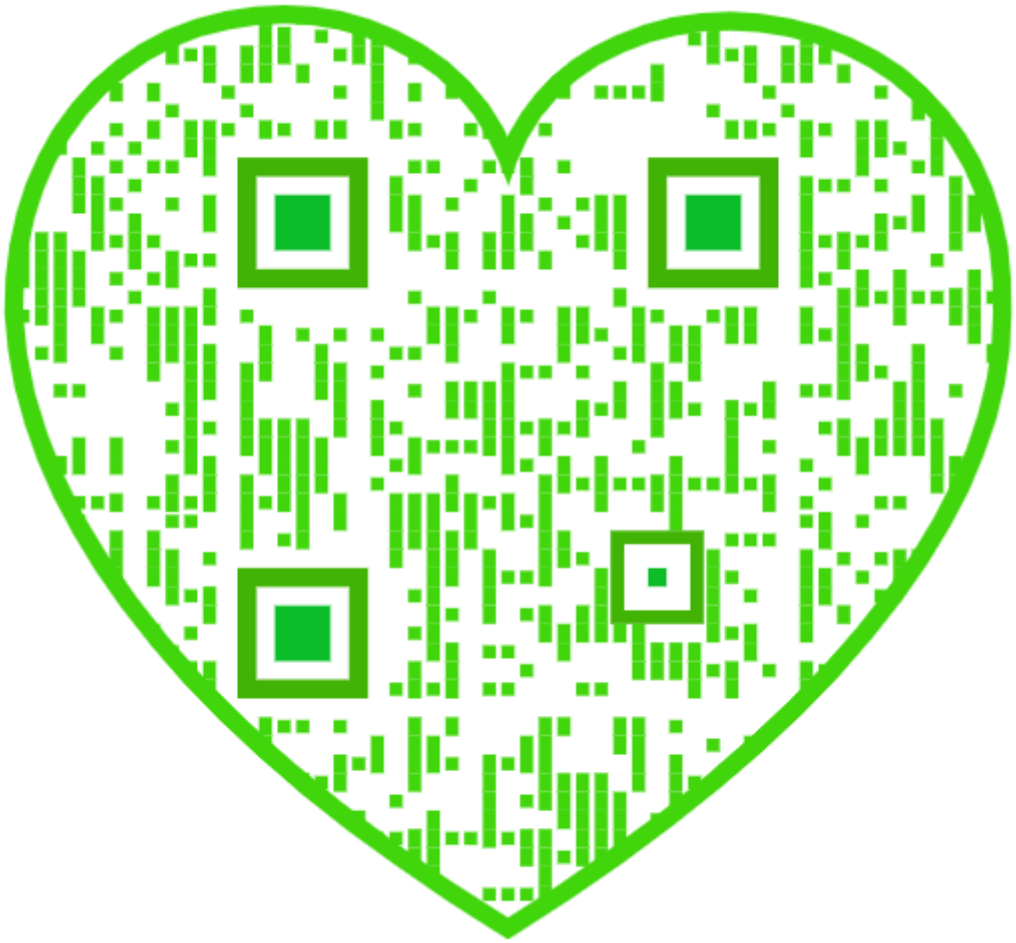
Menno ter Braak

bron
Menno ter Braak, *De duivelskunstenaar*. L.J. Veen's Uitgevers-Maatschappij N.V., Amsterdam 1943

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/braa002duiv01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. Stichting Menno ter Braak



Weiss denn der Sperling, wie's dem Storch zumute sei?
GOETHE

I

aant.

aant.

aant.

Waaraan herkent men het optreden van den duivelskunstenaar? Eenerzijds aan de bewondering dergenen, die met open mond staan te kijken naar zijn verbijsterende prestaties; anderzijds aan den haat en het wanbegrip dergenen, die in zulke prestaties onmiddellijk het ongewone, het buitensporige ruiken en krachtens hun logica dus wel moeten concludeeren, dat dààr de duivel in het spel is. Niet alleen in de middeleeuwen werd, wie aan den eenen kant succes had als wonderdoener, door de andere partij (soms door dezelfde) tot den brandstapel veroordeeld wegens hekserij!

Zulk een duivelskunstenaar is S. Vestdijk, en hij heeft dus, nu hij eenmaal niet meer te ontkennen valt als ‘producent’, zijn gapende bewonderaars, maar in grooter getale nog zijn haters en belagers; in

beide verhoudingen is dit grootste talent na Louis Couperus (dat bovendien stellig g r o o t e r is, als talent, dan Couperus) voor Nederland de duivelskunstenaar. Men is verbijsterd; sommigen verheerlijken hem, anderen verfoeien hem als den man der zwarte magie, den 'viezerd', die niets onaangetast laat van de heilige dingen. Het is, onder dezen gezichtshoek gezien, bepaald een symbolische gebeurtenis, dat dit wonderbaarlijke talent, met op zijn minst kenmerken van het genie, moest stuiten op de incarnatie van den hollandschen filistergeest, het model van kleinburgerlijke geborneerdheid D. Hans; naar ik persoonlijk heb mogen ervaren een zeer fatsoenlijk en ridderlijk man, maar dat verandert niets aan de geborneerdheid. Hans contra Vestdijk: dat is de kleinburgerlijkheid in haar meest verstarde, rhetorische en ondoordringbare gedaante tegen de kleinburgerlijkheid, die, zonder haar afkomst te kunnen of willen verloochenen, haar benauwde grenzen aan alle kanten overschrijdt, universeel wordt, uiterst subtiel en intelligent wordt, haar valsche schaamte en valsche zekerheden ver-

liest en zich openstelt voor alle invloeden der moderne cultuur. Is het dan zoo wonderlijk, dat de kleinburger, die zichzelf verraden ziet in al zijn dierbaarste eigenschappen, in zijn opvoedkundigen stijl schreeuwt om wraak voor den verrader, die hem in Else Böhler en Meneer Visser portretteert? Reeds daarom behoeft men den volijverigen redacteur van De Avondpost, den aanbidder van Bartje en soortgelijke burgermanslectuur, niet van onridderlijke bedoelingen te verdenken; hij verdedigde zijn hachje, toen hij zijn kruistocht tegen den 'viezen' Vestdijk predikte, hij was fatsoenlijk, omdat hij van het duivelskunstenaarschap slechts den onfatsoenlijken kant zag... dien het ongetwijfeld heeft; hij was fatsoenlijk op het allerlaagste peil van Nederlandsch fatsoen, dat toch nog een vorm van 'honnêteté' is, als men het vergelijkt met de karakterloosheid van sommige litteraten, die Vestdijk zelf heeft gequalificeerd als de 'fatsoensrakkers'. Het profijtelijke aan de tegenstelling Hans-Vestdijk is, dat wij verder alle tusschenvormen van antagonisme kunnen overslaan;

hier is compleet gegeven het nest der kleinburgerlijkheid met het koekoeksei, dat een grillige en fantastische vogel erin legde.

Deze duivelskunstenaar heeft lang gezwegen; hij moet geleefd hebben onder een druk, waarvan men zich overigens gemakkelijk genoeg een academische voorstelling kan maken, als men ziet, welk een overvloed de meer dan dertigjarige Vestdijk in enkele jaren afscheidde. Het gevolg van dit lange zwijgen is, dat de duivelskunstenaar den indruk maakt van plotseling uit het luchtledig te zijn ontstaan en letterlijk alles te kunnen. Een dergelijke voorstelling van zaken berust op gezichtsbedrog; ook de man der zwarte magie heeft zijn leertijd, maar hij werd meester in het verborgene, hij kwam niet (of althans nauwelijks) voor den dag, eer hij ergens het zelfvertrouwen had gevonden, dat men noodig heeft om duivelskunstenaar te kunnen zijn. De geschiedenis van Vestdijks talent leest men niet in de tijdschriften der ‘jongeren’ van zijn jeugd, maar in zijn boeken zelf; een ervan heet trouwens met zooveel woorden ‘de geschiedenis van een talent’. Ruimer

genomen zijn ongeveer alle boeken van Vestdijk documenten van de geschiedenis van zijn talent; zelden heeft een Nederlandsch auteur meer met zijn talent g e l e e f d , omdat het talent hem redde van velerlei onzekerheid. Schrijven is altijd een vorm van zelfbevestiging, maar bij Vestdijk is het, omgekeerd, ook een zelfbevestiging van den vorm, waarin hij leefde; door met zijn talent te leven, leefde hij zijn leven nogmaals, maar nu in den vorm, dien hij er als objectiveerend kunstenaar aan wenschte te geven. Zoo overwon hij zijn ‘depressies’, zoo maakte hij de ontbindingssfeer van het kleinburgerlijke, waarin zijn eerste leven zich afspeelde, tot een spel van intelligentie en subtiliteit; het is dit tweede volkomen beheerschte leven en de r e i n i g i n g door dit leven, die de fatsoensridders en -rakkers hem het minst vergeven. Was hij maar blijven ploeteren in den drek, zooals de naturalisten, had hij maar behoorlijk gekreten, gezwijmeld, zich verdeemoedigd, stank verspreid om den stank, zedeschandalen onthuld, zooals mevrouw Van Wijhe-Smeding, en Oxford-perspectieven laten schemeren,

zooals het den zondaar na gedanen arbeid betaamt: men zou hem veel hebben kwijtgescholden. Maar met het talent, met die wonderlijke mengeling van stank en poëtische verfijning, van nog-medeplichtigheid en de objectiefste onthevenheid, van ‘dionysisch’ en ‘apollinisch’, om het in Nietzsche's terminologie te zeggen, weet de filister geen raad; hij kan slechts radeloos zijn fatsoen mobiliseeren, de jeugd aanraden oog- en oorkleppen aan te schaffen en bij den dominee of den pastoor aankloppen om een deugdelijk bezweringsmiddel tegen den duivelskunstenaar met zijn retorten, den indiscrete en toch glimlachend onaandoenlijke.

II

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Aanvankelijk was hij onschadelijk en onbekend, ook al publiceerde hij dan eindelijk, half en half nog geprest door vrienden, die iets van zijn werk onder oogen kregen; want hij begon als dichter, en bovendien als ‘duister’ dichter. Lang voor de heer Hans van Vestdijk voor het eerst had vernomen, omdat deze een romanboek had laten drukken, hadden minder filistreuze menschen zijn gedicht De Parasiet gelezen, en wat daarop aan poëzie volgde. Als Vestdijk zoo bescheiden was geweest om alleen maar een dichter te zijn, zou men wel in kleine, maar niet in de befaamde ‘breede’ kringen ontdekt hebben, dat hij een ongemeen talent was, of zich aan ‘viezigheid’ te buiten ging; Verzen, Berijmd Palet, Vrouwendienst, Kind van Stad en Land had hij ongestraft kunnen publi-

ceeren, zonder dat er een Hans naar gekraaid had. En toch is in V e r z e n en B e r i j m d P a l e t de heele talentvolle en ‘vieze’ Vestdijk al volledig gegeven; achter zijn gedichten staan zijn romans, verhalen en essays, zij vormen samen de geschiedenis van zijn talent, waarover ik hierboven al sprak. Het talent is hier de directe neerslag van een boeiende persoonlijkheid, die ontzaglijk veel heeft mee te deelen en daarvoor in de poëzie in eerste instantie een bijzonder geschikt werktuig vond. Uit deze eerste twee bundels gedichten had een profetische critiek de komst van een miraculeus phaenomeen kunnen voorspellen.

Wat ons aan den dichter Vestdijk voor alles boeit, is de zelden voorkomende combinatie van een scherpe intelligentie, die zich tot het uiterste verantwoorden wil, zelfs in den ‘zang’ der poëzie, en een pijnlijk-verfijnd gevoel voor de nuance. Zijn werk is allerminst ‘zangerig’ of ‘muzikaal’, het is werkelijk de poëzie van de gedachte, soms zelfs van de zeer abstracte gedachte; het suggereert den lezer, dat het denken een soort alchemie is, waarbij

het algemeene ontstaat door de geheimzinnige combinatie van allerlei onvermoede bestanddeelen. Vestdijks inspiratie ontbloeit bijna altijd aan die plaatsen, waar de menschelijke geest verstrikt raakt in vampyrlegenden, wonderformules of magische bezweringen; vandaar b.v. zijn voorkeur voor den schilder El Greco (die zich later zou bevestigen door den roman H e t V i j f d e Z e g e l), van wien Aldous Huxley gezegd heeft, dat hij alles schilderde alsof hij het in de maag van een walvisch zag; El Greco's curieuze kleuren zijn ook die van Vestdijks ‘palet’. Vandaar ook, dat een van zijn meesterlijkste gedichten tot thema den parasiet heeft, het vampyrachtige, vormelooze en toch alomtegenwoordige wezen, dat aan alles knaagt en alles door zijn loutere aanwezigheid tot bederf doet overgaan:

Men noemt mij liefde. 'k Vreet door alles heen,
Als beet, als paring, als't venijnig groeien
Der vrucht, als zuigeling; dampend obsceen
Drink ik het bloed, dat om mijn werk moet vloeien.

De parasiet is de kleinburger, die tot ontbinding

overgaat; hij is de ‘schaduwzijde’ van het talent, van de werkelijke subtiliteit, van de indringende psychologie, hij is, kortom, de ‘schaduwzijde’ van de persoonlijkheid Vestdijk, zijn goedkooper tweede ik; zonder een leerschool van kleinburgerlijk parasietenbestaan zou deze schrijver niet zijn wie hij is. De parasiet is dan ook een van de sleutelfiguren, die men moet kennen om Vestdijks werken te kunnen lezen; hij is de tegenhanger van alles, wat in de litteratuur rhetorisch, musiceerend en anti-psychologisch is. Vestdijk parasiteert in dezen zin, dat hij door en door ‘aardsch’ is en blijft, zelfs als hij de dingen aanroert, die gewoonlijk ‘hemelsch’ worden genoemd; men kan in zijn wereld niet binnentreden (binnensl u i p e n is misschien een betere term) dan na den parasiet te zijn gepasseerd, die zonder vlammend zwaard à la Marsman den toegang bewaakt. Er is in de poëzie van Vestdijk niets van Marsmans vurigheid, niets van Bunings elegischen toon en bijpassende volksheid, niets zelfs van de ‘onmenschelijkheid’ van Hendrik de Vries; bij Vestdijk dringt de problematiek van het

leven door tot in de poëzie zelf, bij Marsman, Buning en De Vries zweeft de poëzie b o v e n het leven, met alle goede en kwade kenteekenen van dien: wijd uitzicht, kosmische perspectieven, idyllische wijsjes, maar ook metaphysische nevels en gebrek aan humor. De parasietenhumor doortrekt alles, wat Vestdijk in dicht of ondicht schreef; hij heeft geparasiteerd, ja, en hij schaamt er zich niet voor, hij zoekt langs geen enkelen weg te ontvluchten naar het oord van hemelsche vertooningen of voorwereldlijke katastrofen.

Vestdijk heeft veel gedichten geschreven, maar hij is om al deze redenen geenszins het type van den 'nur' dichter. Zijn poëzie is boeiend om het menschelijk element erin, maar ongelijk; men zou er een uitstekende bloemlezing uit kunnen maken. B e r i j m d P a l e t b.v. behoort tot zijn zeer gevarieerde bundels; in V r o u w e n d i e n s t echter heeft men het voorbeeld van een ongeslaagden bundel, waarin te veel staat. De dichter Vestdijk legde collecties verzen aan; B e r i j m d P a l e t werd een geschakeerde, V r o u w e n d i e n s t een monotone collectie; zoowel

die schakeering als die monotonie zijn typeerend voor zijn soort dichterschap. Het thema vrouw heeft in Vestdijks poëzie zeker geschakeerdheid genoeg, maar bijna al zijn verzen over vrouwen worden toch gekenmerkt door een overeenkomstige verhouding tot de vrouw: dien van in scholastiek der liefde verstarden angst voor de aanraking, voor het onmiddellijk contact. Als motto koos de dichter een uitspraak van Paul Valéry: 'Dieu créa l'homme, et ne le trouvant assez seul, il lui donne une compagne pour lui faire mieux sentir sa solitude'. In V r o u w e n d i e n s t overheerscht volkomen de vervreemding, vooral in den stijl, die een soort algebra der liefde schijnt te willen zijn; zelfs de verrukking der liefde verschijnt hier achter het glas van een koele terughoudendheid, die wijst op een ingewikkelde reeks overgangen tusschen de zinnelijkheid zelf en den litterairen neerslag ervan. V r o u w e n d i e n s t laat zien, dat het gevaar voor deze bij uitstek intellectueele poëzie schuilt in een vernuftig formalisme; men zou kunnen spreken van een verstarring in de schoonheid op een hooger

niveau dan de gebruikelijke verstarring in navolging van het ‘l'art pour l'art’ der Tachtigers. Overigens is het slechts een verstarring in de peripherie, zooals die bij een talent als Vestdijk met zooveel overvloed aan virtuositeit in de randgebieden van zijn ‘productie’ wel vaker optreedt.

Er is, dunkt mij, maar één Nederlandsche dichter, met wien Vestdijk eenige overeenkomst vertoont, die ook werkelijk verwantschap mag heeten: Nijhoff; een deel van zijn persoonlijkheid is Nijhoff, al is het dan ook niet meer dan een onderdeel. Invloed van Slauerhoff onderging hij ook, maar deze twee persoonlijkheden zijn zoo totaal verschillend van geaardheid, dat men van intiem contact nauwe lijks kan spreken, of het moest dat der ‘aardschheid’ zijn, dat toch eigenlijk een te algemeen kenmerk is om verwantschap te bewijzen. De onmaatschappelijkheid, die zich in het werk van Slauerhoff op de zee, de vrouw en het avontuur projecteert, wordt b.v. bij Vestdijk in zijn bundel K i n d v a n S t a d e n L a n d een gecompliceerder spel met intellectueel verwerkte jeugdherinneringen, foto-

albums en ‘sombere en ironische’ landschappen, herinnerend aan schilderijen van Willink. Vestdijk trekt zich op zichzelf terug en materialiseert, gedoken zittend op den Delphischen navel van zijn wereld, de indrukken van zijn kindsheid en van reisjes binnen- en buitenslands in gedichten, die alle bekoring van het muzikale missen en juist daarom, ieder voor zich, de kantigheid en den scherpen rijkdom hebben van de Vlaamsche primitieven. Vergeleken bij den ‘gedreven’ Slauerhoff is de dichter Vestdijk een echte intellectualist met een verfijnd poëziealbum; hij is dat, in een heel andere relatie, eveneens vergeleken bij Hendrik de Vries of Jan Engelman. Maar als het hem in den zin komt, schrijft deze kartelige geest toch met een verrassende natuurlijkheid superieure ‘poésie pure’, getuige het eerste en volmaaktste gedicht van Tuinen bij Wind en Weer:

O wit, grauw en groene
Droefenis van kleine velden
Waarin niets meer overhelde
Naar 't rood van pioenen...

Was er een geest in deze
Verwarde tuinen verdwaald?
Hij heeft bij de takken gedraald
Om runen te lezen,

Toen in de sneeuw gestaan
Vijf tellen lang,
In dien tusschentijd was er een bang
Fluiten voorbij gegaan.

Die vogel vloog omhoog,
Toen met het zachtste kraken
De geest vreesachtig door 't laken
Der sneeuw heentoog.

Zoekt hij een krom, oud
Vrouwtje dat sprokkelt,
Of een kind dat tokkelt
Tegen raambloemen koud,

Dat neerziet na 't kloppen
Door de ronde kijkgaten
Die ijsvarens openlaten
Voor hun hunk'rende vingertoppen?

Het kind ging slapen,
De vrouw was weer verdwenen,
Twee muurlantarens schenen
Een zonsondergang na te apen.

O wit, grauw en groene
Droefenis van kleine velden
Waarin dit slechts overhelde
Naar 't rood van pioenen...

De ‘formalist’ en intellectualist toont zich in zulk een gedicht (men vindt een weelde van varianten in het bundeltje F a b e l s m e t K l e u r k r i j t) de duivelskunstenaar, de man der witte of zwarte magie, die wat woordraffinement betreft in geen enkel opzicht behoeft onder te doen voor een Leopold of een Engelman; maar verzen als het geciteerde zijn bij hem ‘am Rande geschrieben’, zij worden geen aanleiding tot een of andere interessante dichtertheorie; Vestdijk heeft te veel geparasiteerd op de aarde om dergelijke quasi-sublieme hemelvluchten in het dichterbargoensch nog aanlokkelijk te vinden. Als men het rijk gevarieerde

oeuvre van een Vestdijk overziet, dan worden figuren als Leopold niet m i n d e r , maar wel b e p e r k t e r ; men krijgt het stille vermoeden, dat Vestdijk, gegeven een zekere monomanie en met hetzelfde talent dat hij nu heeft, ook wel een Leopold had kunnen zijn. Maar hij had nog vele andere mogelijkheden in zich, hij had ook te veel humor voor de 'poésie pure', hij had te veel 'poésie i m p u r e ' in zich; zijn talent wilde de aarde niet ontvlieden, alvorens Hans en zijn Hanseaten geschandaliseerd te hebben. Toch is het goed om telkens weer in herinnering te brengen, dat de duivelskunstenaar ook dit kan... zij het misschien te veel spelenderwijs voor de 'nur'-dichters, die wel samenzweren om de poëzie, maar daarom nog geen duivelskunstenaars zijn .... Dat 'formalisme' en poëzie elkaar volstrekt niet behoeven uit te sluiten of zelfs maar aarzelend te benaderen alsof zij bang waren elkaar te schaden, bewijzen ook de gedichten van de Amerikaansche dichteres Emily Dickinson, over wie Vestdijk een van zijn beste essays schreef en uit wier werk hij een dertigtal verzen vertaalde. De vertalingen zijn

hier de ‘proef op de som’ van de in het essay gebleken verwantschap; want dat Vestdijk, ondanks de verschillen tusschen hem en de ‘non van Amherst’ (Vestdijk heeft te weinig van een monnik, al heeft hij asketische en heremitische neigingen, om in deze terminologie te worden gevangen), in deze dichteres een ‘zuster’ herkende, lijkt mij overduidelijk; hij vertaalde deze ‘zuster’ dan ook vrij, d.w.z. in zijn eigen stijl hun verwantschap toch vasthoudend. Zoowel bij de Amerikaansche als bij den Nederlander vindt men juist meesterlijke ver-poëtiseeringen van abstracte begrippen, en daarnaast gedichten, die ik het liefst ‘intieme visioenen’ zou willen noemen, omdat het grootsche en het strikt-persoonlijke, gebonden in de verteedering en de ironie, er beide evenzeer in vertegenwoordigd zijn. Het blijkt uit beider poëzie: het z.g. abstracte is niet abstract, het werd alleen abstract, waar het optrad als belemmering, als rem, als breuk; maar nauwelijks wordt een abstractie voor iemand weer een levend wezen, of zij krijgt vleugels, de associatievleugels der nuance:

Vandaag had ik een inval,
Die 'k eerder al eens binnenliet,
Maar nooit eerder beëindigde, jaren her,
Wanneer, dat weet ik niet.

Ik weet niet waarheen hij ging,
Waarom hij deze tweede keer
Weer tot mij kwam, en wat het was
Zelfs weet ik nu niet meer.

Maar ergens in mijn ziel weet ik
Van 't vroegere ontmoeten;
Het heugde mij - niet meer dan dit -
En maakte zich uit de voeten.

III

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Men wordt in het huidige Nederland soms beroemd door gedichten, maar alleen berucht door romans, omdat gedichten doorgaans (uitzonderingen daargelaten) nauwelijks gelezen worden buiten een kring van ingewijden. De duivelskunstenaar kan veel kwaad brouwen in zijn laboratorium door middel van de poëzie, maar het 'groote publiek' zal het niet merken. Pas door romans te schrijven heeft Vestdijk zijn geestelijke huid geriskeerd; en toch, het begon zoo goed! Door een toeval publiceerde hij zijn tweeden roman Terug tot Ina Damman vòòr zijn eersten roman Meneer Vissers Hellevaart; en Ina Damman is een van zijn minst 'aanstootelijke' boeken, terwijl Meneer Visser met De Nadagen van Pilatus den meesten 'aanstoot' gegeven heeft. Zoo had Vest-

dijk juist even tijd om beroemd te worden voor hij berucht werd; de ‘geschiedenis van een jeugdliefde’ verteederde de harten, die hij door M e n e e r V i s s e r weer wreed zou moeten breken. Toch zeggen deze zonderlinge waardeeringsverschillen niets over de werkelijke qualiteit van deze boeken; zij zeggen alleen iets over het quantum ‘viesheid’, dat de Hanseaten erin weten te snuiven. Voor Sociologen, die wenschen na te gaan, hoeveel ‘viesheid’ de Nederlandsche burgerij van 1930/40 kon verdragen, is dit criterium stellig niet volkomen waardeloos, maar daarbij blijft het dan ook. Wij moeten terloops de snuivers telkens antwoorden, maar hun hartstocht voor het onzindelijke bij a n d e r e n zal op ons hoogstens desinfecteerend kunnen werken.

Een roman van een dichter is altijd een verrassing. Poëzie en roman worden beide gerangschikt onder het algemeener begrip ‘litteratuur’; maar overigens zijn de qualiteiten van iemands poëzie geenszins een waarborg voor de qualiteiten van iemands romans, omdat de poëzie voornamelijk ‘bezweert’, de roman daarentegen ‘expliceert’. Ook Vestdijks

roman was in zooverre een verrassing, dat men niet kon weten, in welke richting hij, die zich als bezweerder reeds voor 1934 had doen kennen, zou ‘expliceeren’. Negatieve conclusies waren mogelijk; de gedichten van Vestdijk behoorden niet tot die muzikale, vage, aan rozen en engelen rijke poëzie, waarvan men op proza-terrein de afschuwelijkste infantilismen kan verwachten. Met eenige zekerheid kon men voorspellen, dat een roman van Vestdijk zou zijn 1. intelligent en dientengevolge 2. psychologisch verantwoord; I n a D a m m a n bevestigde de juistheid van deze profetie. Verrassend was echter, dat Vestdijk zich hier ontpopte als een afstammeling (men kan ook zeggen: een buitenbeentje) van het.. realisme! Niet met een omverwerping van den ‘normalen’ romanvorm nam Vestdijk zijn start; hij entte zijn prozastijl op den ‘ouden stam’ der romantraditie; de ‘aardsche’ psychologie, den scherpen, zakelijken humor en den ‘vrouwendienst’ van den dichter zag men hier naar voren komen uit het met typisch-hollandschen blik geziene tafereel van een H.B.S. in het stadje

Lahringen (men behoeft geen puzzle-genie te zijn om dien gefingeerden naam toch op de kaart van Nederland te vinden). In I n a D a m m a n ontmoetten elkaar de Nederlandsche puberteit van ‘een’ knaap (realistisch) en de levenservaring van den meerdere, die zijn liefde voor een willekeurig schoolmeisje i n t e r p r e t e e r t en onder het proeven op de tong zich nog altijd één weet met zijn jeugd-sensaties, met de verrukkingen en het fiasco van zijn alter ego, den puber Anton Wachter.

Vestdijk is dan ook geen realist in den gewonen zin; het realisme is voor hem geen doel, maar middel; hij geeft niet de gedetailleerde afbeelding van een puberteitsgeval, maar hij gebruikt dat geval om het contact met zijn jeugd te bestendigen en tevens, door woorden, buiten zich te stellen. Het is karakteristiek voor het boek, dat aan de episode tusschen den puber en zijn geliefde Ina Damman een andere episode voorafgaat: die tusschen den puber en het w o o r d ‘vent’. Dit woord, waarmee zijn medescholieren hem sarren, heeft voor Anton dezelfde magische beteekenis als later het meisje

Ina Damman; het vervolgt hem, het beheerscht tijdelijk zijn bestaan en het onthult Anton Wachter reeds aan den lezer als een wezen, dat alle gevoeligheid en kwetsbaarheid heeft van het uitzonderingsindividu; dit is niet de tijdelijke, voorbijgaande romantiek van zijn mede-pubers, die door Vestdijk in scherpe portretten worden geobjectiveerd, maar het is een bijzonder noodlot, dat van gevoeligheid en kwetsbaarheid langs gecompliceerde wegen leidt naar het duivelskunstenaarschap. Als Ina Damman, de jeugdliefde, Antons pad kruist, gebeurt er dus eigenlijk niets anders, dan dat het magische woord plaats maakt voor een magisch wezen van vleesch en bloed, dat nog minstens evenveel woord als vleesch is overigens. Ina Damman blijft voor Anton een erotische tooverformule; in den eigenlijksten zin is deze liefde dus platonisch, d.w.z. wezenlijk juist door de voor Antons kameraden onwezenlijke verbeelding.

Deze interpretatie van een jeugdliefde is volkomen anders gericht dan de vele ontspoorde-jeugd-verhalen, die men bij het gros verkoopt. De volwassen

schrijver Vestdijk ziet niet op zijn jeugd terug als ware die een moeilijke, dwaze, kinderachtige episode vol strubbelingen, die men nu eenmaal in de puberteit moet doormaken ‘om er te komen’; hij v e r e e n z e l v i g t z i c h, nu nog, met de liefde van Anton voor de magische Ina, omdat het magische karakter van die liefde, nu nog, de zin is van zijn leven, zij het dan ook, dat het gansje Ina Damman als object reeds lang is weggevallen. Nadat Anton Wachter haar aan de nuchtere werkelijkheid heeft verloren, hervindt hij haar voorgoed; zij zal hem vergezellen ‘in den geest’ ... ‘Zijn voeten raakten zwaar de aarde, zwaar en knarsend op het kiezel, alsof zij alleen hadden te bepalen, hoe onwankelbaar trouw hij blijven zou aan iets dat hij verloren had - aan iets dat hij nooit had bezeten.’

Met dezen slotzin, die een mengsel lijkt van aardschheid en platonisme, aanvaardde Vestdijk de volle verantwoordelijkheid voor de jeugdliefde, die de erotische betoovering en de critische afzijdigheid in een voorloopige synthese vereenigde. Als men iets

aan dit boek als essentieel ondergaat, dan is het wel de betoovering van de wereld door Ina Damman. Omringd door mythische scharen ‘kleine, snelle jongens’ beweegt zij zich tusschen de extremen van des schrijvers bestaan: den vulgair-zinnelijken satyr Gerrit Bolhuis eenerzijds, den in zijn hooge onverschilligheid teruggetrokken en daarom blindelings vereerden leeraar Greve anderzijds; zij is het jeugdsymbool van Vestdijks huidige situatie tusschen deze beide uitersten, zij is in diens Lahringenschen kosmos het zuivere, opzettelijk geëffaceerde en koel gehouden erotische tegenbeeld van den intrigeerenden meneer Visser, die niets betoovert, maar alles ‘pest’.

Het Anton Wachter-motief heeft Vestdijk voor het eerst gebruikt in een nooit gepubliceerd manuscript, waarin hij zijn heele jeugd beschreef; het is een curieus document, dat de litteratuurhistorie later nog veel te doen zal geven. Nadat Vestdijk gezien had, dat het in dezen vorm mislukt was, liet hij het liggen; het in 1934 gepubliceerde I n a D a m -

man was een hervatting van een deel der stof, het werd het derde deel van een trilogie, waarvan het eerste deel, Sint Sebastiaan, pas in 1939 het licht heeft gezien, en het tweede deel, Surrogaten voor Murk Tuinstra, nog verschijnen moet. Terwijl Vestdijk in Ina Damman de jeugdliefde, het puberteitsgevoel her-leefde en tevens analyseerde, keerde hij in St. Sebastiaan terug tot het vierde levensjaar van zijn alter ego Anton Wachter. Voor de meeste volwassenen is deze periode nog oneindig veel moeilijker in de herinnering te bereiken dan de puberteit, aangezien de verdringing gewoonlijk al zoo intensief gewerkt heeft, dat van de realiteit dier periode nog slechts losse flarden over zijn; het ontbrekende wordt dan uit volwassen begrippen gereconstrueerd, om aan deze kinderwereld een schijn van eigen logica te verkenen. Niets is bedriegelijker dan zulk een vorm van gewelddadige annexatie; de mythe der prille jeugd wordt onhandig gerationaliseerd en daardoor verdwijnt het specifiek-kinderlijke, dat immers slechts kan worden benaderd door het uiterst-persoonlijke

contact. Het gevaar van een dergelijk procédé ligt vooral in het w o o r d g e b r u i k ; men meent een kinderlijk wereldbeeld wel ongeveer te hebben aangegeven, als men het met woorden van volwassenen omschrijft, terwijl het eigenlijke probleem juist één etappe verder ligt, n.l. i n d e w o o r d e n z e l f . Het kind groeit op te midden van woorden die het aanvankelijk in het geheel niet kent en later van buitenaf 'aangepraat' krijgt; het kenmerkende van de kinder-realiteit na de eerste kennismaking met de taal is derhalve, dat zij wel met woorden doorspekt is en dan ook in hooge mate van woorden afhankelijk, maar tevens, dat de woorden, de van buiten af opgelegde of opgevangen formules, nog allerminst zijn samengevallen met de logica der volwassenen. Vandaar het bekende feit, dat het kind met woorden omgaat, die het (volgens de logica der volwassenen) niet begrijpt, terwijl het er toch volkomen vertrouwd mee schijnt te zijn; vandaar, anderzijds, het eveneens bekende feit, dat de kinderlogica zich slechts laat reconstrueeren, voorzoover zij al naar de begrijpelijkheid der volwassenen

begint over te hellen. De complete kinderlijke realiteit ontsnapt aan de reconstructies; zij kan hoogstens in de persoonlijke herinnering worden benaderd, als een verloren wereld, waarin het conventioneele woord nog geen absolute dictatuur uitoefende. Daarom bestaat er verwantschap tusschen het kind en den dichter, die immers ook de behoefte voelt in de poëzie aan de woorddictatuur te ontsnappen door er een hoogst persoonlijk woordgebruik voor in de plaats te stellen.

Vestdijk, voor wien het schrijven over zijn jeugd duidelijk de beteekenis heeft van een zelfbevrijding, heeft echter niet de naïveteit van sommige dichters, die meenen, dat men tot het kinderlijke gemakkelijk terug kan keeren. Hij beseft, dat tusschen den volwassene en het kind a l t i j d de barrière der woorden blijft bestaan, en dat de dichter, hoezeer ook verwant aan het kind, toch nooit weer een kind worden kan. S t . S e b a s t i a a n draagt van die intelligente verhouding tot de kinderlijke realiteit de sporen; het is een synthese van dichterlijk contact, zoo intiem mogelijk, en volwassen contrôle, zoo be-

heerscht mogelijk; beide houden elkaar voortdurend in balans, en het is daaruit, dat het beeld van Anton Wachter ontstaat. Men vindt hier dus, voor zoover bereikbaar, alle eigenzinnigheid, tegenstrijdigheid en toevalligheid van het kinderlijke, magische denken, maar toch ook scherp gecontroleerd door den volwassene, die er zich ten volle van bewust is deze kinder-realiteit slechts te kunnen benaderen via de groote-menschen-taal; daarvoor was veel subtiliteit noodig, maar ook veel humor, twee dingen, waarover Vestdijk volledig beschikt. De subtiliteit maakt het den dichter Vestdijk mogelijk zich in de herinnering te vereenzelvigen met zijn jeugd; de humor maakt het den volwassen Vestdijk mogelijk de woorden speelsch te gebruiken, zoodat zij nergens het karakter krijgen van een symbolisch schema, waarin de kinderlijke belevingen worden samengeperst. Vestdijk is dus Anton Wachter, maar hij n e e m t hem tevens w a a r met de koele objectiviteit van den toeschouwer.

Deze tweeledige verhouding van den schrijver tot zijn jeugd is te meer opmerkelijk, omdat zooveel

auteurs, op zoek naar den kindertijd, hun aanloop te kort nemen. Eer zij het zelf beseffen, zijn zij in de begrippenwereld der volwassenen terecht gekomen omdat de woorden, waarvan wij gebruik maken, de woorden der volwassenen zijn, en ieder begrip, dat gebruikt wordt om het kinderlijke te vangen, dus tevens een vervalschingsmogelijkheid beteekent. Dit is ons vooral duidelijk geworden, nu in de laatste jaren onder invloed van de psychoanalyse zoo druk gedoken wordt naar de kinderziel, waaruit immers alle cultuurverschijnselen te herleiden zijn. In de wetenschap, die zich op Freud inspireert, schijnt het kind zoo dicht te zijn genaderd, dat de romanciers gemakkelijk in de verleiding komen om zich door middel van de psychoanalytische vakkennis over het kind te ontfermen ... bij welke onderneming men hen dan dikwijls juist op de vanzelfsprekendheid van het Freudiaansche schema schipbreuk ziet lijden. Men kan een wetenschappelijke theorie (zelfs een geniale) nu eenmaal niet zoo maar overhevelen in de litteratuur; en wie zich voorstelt, dat de r e a l i t e i t van het kinderlijke hem als

b e e l d toegankelijker is geworden door de psychoanalytische vaktermen, vergist zich schromelijk, en extra-pijnlijk, omdat een romanschrijver nu juist deze voor de hand liggende vergissing had moeten weten te vermijden. De wetenschap, en ook de psychoanalyse, streeft er immers in laatste instantie naar, het kinderlijke aan het volwassene te onderwerpen, d.w.z. de kinderlijke realiteit uit te bannen, te 'verklaren', terwijl de kunstenaar juist al het tegenstrijdige en toevallige in de kinderwereld wil trachten vast te houden; de kunstenaar is de eenige volwassene, die intiem aan het kind verwant is gebleven, omdat tegenstrijdigheid en toevalligheid ook het element zijn, waarin hij leeft.

Over den invloed van de psychoanalyse op Vestdijks werk zal nog meer te zeggen zijn. Voor ditmaal wil ik alleen wijzen op de eerste zinnen van S i n t S e b a s t i a a n, die Anton Wachter aan den lezer voorstellen: 'Hij werd gespeend zooals alle andere kinderen, op den gewonen tijd. Er gleed een mes tusschen honger en genot door, de eerste bestendigend en aanmoedigend, de tweede verjagend naar gebieden zoo

ver en vaag als zijn reactie vaag was op dit onvatbare onrecht. Was hij door de geboorte, dat schrikkelijk tumult, dien meest alledaagschen vorm van kindermoord, aan de wereld gegeven, het spenen - een verfijnder moord - nam hem twee werelden weer af, en de laatste band met het moordvrije, vóorwereldlijke leven was doorgesneden'.

Deze inleiding verraadt de inspiratie door de psychoanalyse, evenals de rest van het verhaal: de ontwikkeling van Anton Wachters talenten als imiteerend teekenaar van naaktvoorbeelden, de nabootsingsdrift, waarin deze jongen den angst om het bestaan met zijn middelen bedwingt en zelfs, door het aanschouwen van het schilderij van St. Sebastiaan in het Rijksmuseum, sublimeert. Voor Vestdijk moet de psychoanalyse, evenals de lectuur van Marcel Proust, de beteekenis hebben gehad van een bevestiging der persoonlijke levenservaring. Maar het verschil tusschen inspiratie en slaafsche navolging is evident; de beteekenis van Vestdijks jeugdverbeelding is juist, dat zij volkomen s p o n t a a n aandoet, en dat men haar kan ondergaan,

zonder iets van psychoanalyse te weten; deze auteur doet geen beroep op vaktermen uit een handboek, maar op niets anders dan de persoonlijke herinnering, die naar de nuances van smaak, geur en beeld terugstreeft en daarbij steeds de listen en lagen van het generaliseerend woord moet vermijden.

Evenals I n a D a m m a n leest men daarom deze ‘geschiedenis van een talent’ met de eigen herinnering als accompagnement ... terwijl de Hanseaten, die I n a D a m m a n met een zekere welwillendheid hadden binnengehaald, omdat zij toen nog niet wisten, welk vleesch zij in de kuip hadden, van S i n t S e b a s t i a a n uiteraard geen stuk heel hebben gelaten. Voor hen was I n a D a m m a n acceptabel om het verhaal en het slot, waarvan zij alleen de platonische en niet de aardsche klanken opvingen; een boek als S i n t S e b a s t i a a n , waarin het verhalende element door het beschrijvend-analyseerende meer op den achtergrond wordt gedrongen, kon hen alleen maar vervelen en ergeren; zij hadden bovendien hun B a r t j e , het confectieknaapje, en wie daarin iets geniaals ontdekt zou

inderdaad oneerlijk worden tegenover zichzelf, als hij Anton Wachter zijn hulde ging betuigen. Dat echter Anton Wachters jeugd gesteld moet worden naast die van Woutertje Pieterse, en n i e t naast die van Bartje; dat een Jaapje en een kleine Johannes slechts in hun beste oogenblikken aan Anton Wachter hun opwachting kunnen komen maken... dat is iets, waaraan over vijftig jaar zelfs Hanseaten niet meer zullen durven twijfelen.

Het verloop van Vestdijks romanpublicaties wijst er al op, dat hij zichzelf in den druk nauwelijks bij heeft kunnen houden. Zijn t w e e d e roman I n a D a m m a n, die echter weer ontstaan was uit zijn e e r s t e roman-ontwerp en zoodoende het d e r d e deel werd van een romantrilogie, waarvan het e e r s t e deel pas vijf jaar later verscheen, werd het e e r s t uitgegeven: men ziet, de zaak is vrij gecompliceerd. Zijn eerste echte roman, M e n e e r V i s s e r s H e l l e v a a r t, geschreven dus tusschen het nooit gepubliceerde manuscript (zie boven) en I n a D a m m a n in, verscheen pas in 1936, nadat

een nà Ina Damman geschreven roman, Else Böhler, Duitsch Dienstmeisje, al in 1935 het licht had gezien. (Men moet dus, bij de beoordeeling van Ina Damman als een afstammeling van het realisme, ook bedenken, dat hij het experiment met Meneer Visser en den 'monologue intérieur' al achter den rug had!)

Is een dergelijk geval van scheppenden overvloed (ik heb hier over de novellen, gedichten en essays nog gezwegen) niet uniek in de Nederlandsche litteratuur, en te meer uniek, als men de bijzondere qualiteit van dit alles in aanmerking neemt? Als men met Freud (Jenseits des Lustprinzips) aanneemt, dat alle neurotische onlustgevoel geduid moet worden als 'Lust, die nicht als solche empfunden werden kann', dan mag men het gansche oeuvre van Vestdijk wel beschouwen als één vertwijfelde poging om door middel van het woord een terugweg te zoeken naar lust, die wel 'als solche empfunden werden kann'. Gaat men hier uit van een enormen voorraad neurotische onlustgevoelens, dan kan men daaruit in de eerste plaats

verklaren het lange zwijgen van dezen schrijver, die pas na zijn dertigste jaar tot publicatie overging; de onlust was hier zoo groot en beheerschte de persoonlijkheid zoo volkomen, dat de uitweg van het afreageeren door publicatie pas zeer laat werd aangedurfd.

Anderzijds kan men, uitgaande van datzelfde neurotische onlustgevoel, de snelle opeenvolging en tegelijk het s t a t i s c h e karakter van Vestdijks werken uitstekend verklaren. Al zijn gedichten, romans, novellen en zelfs essays draaien om hetzelfde middelpunt: dood, angst en jeugd; zij worden den onlust als het ware in het gezicht geworpen om hem uit te dagen iets te ondernemen tegen deze verbijsterende omzetting in litteraire lusten; zij zijn dan ook geen symbolen van een voortschrijdende ontwikkeling (zooals men die bij Nietzsche b.v. kan waarnemen), maar zij beschrijven steeds weer kringen om de geheimzinnige macht, die onderworpen moet worden door er herhaaldelijk magische cirkels om te trekken: ‘Vade retro, Satanas!’ Een dergelijke invasie van angstvisioenen en jeugdher-

inneringen, gepaard aan een zoo onhollandsche intelligentie en virtuositeit, kan men moeilijk anders zien dan als een spel met de taboe verklaarde termen, waardoor een schrijver den door de cultuur opgedrongen onlust weer in lust omzet. Dat het 'vieze', door de Hanseaten zoo bot geïsoleerd als 'iets van henzelf', in dit magische spel volkomen past (aangenomen, dat Vestdijk een bijna klassiek voorbeeld is van wat Freud een anaal karakter noemt), behoeft alleen nog nader betoog voor hen, die in het geïsoleerd-'vieze' blijkbaar hun eigen verdrongen wenschen met de gebruikelijke hypocrisie genieten. Het 'vieze' is bij Vestdijk magie, voor den heer Hans c.s. is het drek; zij beoordeelen de magie vanuit het drek-standpunt - ziedaar een korte formule voor een grotesk misverstand.

En gegeven al deze concentrische cirkels om een magisch middelpunt: welk een variatie, hoe minimaal weinig clichévorming! Dat de cirkel M e n e e r V i s s e r even noodzakelijk aandoet als de cirkel I n a D a m m a n , is te merkwaardiger, omdat de sfeer, waarin de geschiedenis zich afspeelt, hier

ongeveer dezelfde is; wij zijn weer in Lahringen-Harlingen, wij ontmoeten weer Anton Wachter, nu ingeschrompeld tot een papventje in de schaduw van den rentenier-Robespierre Willem Visser; het perspectief, waaronder men thans dit provincieplaatsje te zien krijgt, is zoo geheel anders, dat men geen oogenblik denkt aan een duplicaat.

Blijkbaar waren de jeugdervaringen van Vestdijk zoo sterk gefixeerd aan Lahringen, dat het hem onmogelijk was los te komen van de 'onlusten' van dit stadje, eer hij er allen schrijverslust uit gepuurd had, die het hem kon verschaffen. In zijn romanverbeelding onderwerpt hij deze omgeving aan zijn heerscherswil, straat voor straat, huis voor huis, episode na episode; en in dit boek onderwerpt hij ook den tyran Visser, het type van den gekooiden dictator, die in zijn fantasieën over Robespierre en in de kleine, geniepige wreedheden, welke de dimensies van zijn kleinburgerlijk milieu hem toestaan, wraak neemt, steeds maar wraak neemt om zijn onlust om te zetten in lust. Hier heeft Vestdijk zich gesplitst in Visser, den despoot bij de genade

van Winkler Prins-feiten, en Anton Wachter, die geïmponeerd wordt door de duivelskunsten van dezen ‘oom’. Moest Vestdijk wellicht den ‘held’ uit I n a D a m m a n vernederen tot het sloome kereltje, speelpop van meneer Visser, eer hij hem het uitzicht op een betrekkelijke verlossing kon gunnen?

Veel meer dan in I n a D a m m a n zoekt Vestdijk hier zijn stijl (al is hij bij dit tastend zoeken dadelijk al tienmaal boeiender en zelfstandiger dan de gemiddelde Nederlandsche romancier); hij worstelt hier en daar nog met invloeden, waaronder die van Joyce wel de voornaamste is. Een deel van het boek is, zooals men weet, geschreven als z.g. ‘monologue intérieur’ ; een stijlprocédé, dat door Joyce's U l y s s e s internationale beroemdheid verwierf, maar dat in 1887 ook al werd toegepast door Ed. Dujardin in L e s L a u r i e r s s o n t C o u p é s . Nu kan men van Vestdijk allerminst zeggen, dat hij Joyce naaapt; dat zou trouwens bij voorbaat onwaarschijnlijk moeten genoemd worden bij iemand, die zich blijkens zijn essay over Joyce geheel en al van diens

woordmanie blijkt te hebben bevrijd. Er werkt hier alleen een invloed na, of beter gezegd: een illusie; de illusie n.l., dat men een persoonlijkheid het zuiverst benadert door zijn intiemste gedachten zooveel mogelijk op den voet te volgen, door zoo noodig het zinsverband en het woordbeeld te des-organiseeren om der wille van de associatieve mogelijkheden. ‘Zei freule Harinxma niet tegen Van der Zee, dat 't bij d'r op zolder lekt? Laten lekken. Lekker laten lekken. L.L.L. Kaartjes laten drukken met zulke initialen en bij voorkomende gelegenheden aan m'n huurders rondsturen. R.B.K. Ramen blijven kapot. G.Z.R. Goot zelf repareeren. Kogeltje net niet niet net net ... Werfstraat. Hier in? Er komt iemand achter me. Tak tak. Hakken. Achter me. Dichter. Nee, ik loop door.’ Etc. Men ziet, hoe de monologue intérieur bij Vestdijk veel met het naturalisme gemeen heeft; zij stammen beide van een volledigheidsillusie, die een echt democratische, althans anti-aristocratische illusie is; de aristocraat zal zich met het minimum vergenoegen om het maximum uit te drukken, Vestdijk, die geen ge-

boren aristocraat, maar al evenmin een democraat is (zijn talent wordt door deze qualificaties niet geraakt), bleef dan ook bij dit procédé niet staan. In latere boeken is het verdwenen, in M e n e e r V i s s e r s H e l l e v a a r t is het één middel onder de vele andere, en - hoe persoonlijk en vernuftig het ook verantwoord moge zijn - niet het superieurste. Ik zie meneer Visser scherper in de tien schitterend geschreven en door 'klassieken eenvoud' uitmuntende bladzijden over diens verhouding tot Robespierre dan in de passages van den elastisch meedraaienden en snel associeerenden 'monologue intérieur'.

Is dus deze stijlvorm meer te beschouwen als een rest dan als een hoofdbestanddeel en heeft de roman hier en daar dientengevolge zijn karakter van interessant experiment niet volkomen kunnen overwinnen, de gestalte van den tyran Visser, die Vestdijk hier oproept tegen een achtergrond van kleinsteedsche gnomen, faunen en Hansen, is zonder eenigen twijfel de grootste en boeiendste romanfiguur uit zijn repertoire. Deze man, wiens denken

en doen de schrijver hier loswikkelt uit de beslommeringen van nog geen vier en twintig uur, groeit op uit het duister van zijn geknot bestaan als een machtswellusteling en een mismaakte fantast, bezig met het trekken aan geheimzinnige touwtjes van een geheimzinnig complot. Overal, waar hij zwakken ontdekt die hij kan treffen door vertoon van meerderheid, schiet hij toe; daar is hij plotseling heerscher, hij, wiens gansche kleinburgerlijke bestaan bepaald werd door een martialen oom, die hem in zijn jeugd negerde. ‘Als Robespierre zou hij een wreker hebben willen zijn, een bleek, onverstoorbaar despoot zonder vrienden, die vanuit een of twee stelregels de wereld regeerde, - maar alleen despoot omdat de menschen zoo dom waren, en alleen idealist, omdat de menschen geen idealen kenden’. Als m i s l u k t despoot nu is deze Visser zelfs ongemeen actueel; hij heeft den psychologischen habitus van den rancunemensch, hij had, gegeven enkele toevallen die zijn omstandigheden veranderden, een ‘leider’ kunnen zijn, die door zijn ‘leiden’ de rancune voor allen boet.

Men voelt aan de gespannenheid van de handeling, welk een inzet het spel hier vertegenwoordigt, welken onlust het in lust omzette; een uit het hoofd geleerde anecdote, een passage uit W i n k l e r P r i n s, die diepten van universeele kennis moet suggereeren, een 'pesterijtje', dat in het spelsysteem van den speler de beteekenis krijgt van een met zorg uitgevoerde manoeuvre ... men ziet dit alles als een drama van beschaving en instinct, niet minder tragisch, omdat het een drama in kleine dimensies is. En wanneer deze wereld van een paar uren dan tenslotte ineenstort en door elkaar wordt gesmeten in den chaos van een fantastischen droom, dan is het laatste, wat meneer Visser overblijft, een heel vroege kinderherinnering aan de blauwe zee en een klein wigvormig zandschepje; dan wordt het heele drama herleid tot de elementen dood, angst en jeugd, de onbeweeglijke kern van Vestdijks schrijverschap.

Die droom aan het einde is een stuk virtuositeit, waaraan ik eigenlijk geen seconde geloof. Het lijkt mij waarschijnlijk, dat Vestdijk voor alles in de

droomfantasie een tweede wereld (de eigenlijke ‘hellevaart’) tegenover zijn eerste wilde stellen; hij heeft de wereld, die hij opbouwde met de zorgvuldigheid van een naturalist, omver willen werpen, het laatste woord laten aan Dionysos. Men geniet dit stukje duivelskunstenaarschap meer als Boschachtige fantasie; het is verbluffend knap, het heeft alle concreetheid van droombeelden bovendien ... en toch weet men, na zich te hebben laten meesleuren door deze beeld- en taalorgie, dat het echte droomb e s e f scherper is aangegeven door het feit, dat Visser zich alleen nog een konijn herinnert bij zijn ontwaken dan door deze veelheid; want de echte droomrealiteit (zie Kafka!) wordt minstens evenzeer bepaald door het vergeten als door het onthouden.

Met dat al: uit dit slot was voor de naar heil begeerige Hanseaten geen druppel troost te puren, zooals nog uit het slot van I n a D a m m a n . De recensenten gruwden van dit boek; het was met geen stok den winkel uit te krijgen, zooals de uitgever mij destijds mededeelde; het openbaarde den burger, die in

Else Böhler met eenigen goeden wil nog een nichtje van Geertje had kunnen herkennen, de boosaardigheid van den alchimist op volle kracht. Maar het is nochtans een dier boeken, waarmee een schrijver zou kunnen volstaan voor de rest van zijn leven; ook al had Vestdijk niets anders geschreven dan dit eene verdoemde brok ‘pesterij’, men zou weten, waar hij stond, hoever van de ijverige naturalisten... als ‘homo pro se’.

Else Böhler, Duitsch Dienstmeisje, lijkt, wat sfeer en compositie betreft, veel op Meneer Visser, maar het is ook een soort afrekening met Ina Damman, het jeugdidool, op een ander niveau. Anton Wachter, de scholier met zijn jongenswereld, waarin de realiteit der verbeelding nog zonder grooten veldslag de overwinning kan behalen op de aanraking met ‘het leven’ zelf, is inden lateren roman volwassen geworden en heet mr. Johan Roodenhuis; Ina Damman, de verre, platonische, is angstwekkend dichtbij gekomen en heet Else Böhler. Wat tusschen Anton en Ina nauwelijks een

vluchtige aanraking werd, dat heeft zich tusschen Roodenhuis en Else Böhler ontwikkeld tot een vergiftigde ‘verwerkelijking onder de menschen’, tot een haat-liefde, die evenzeer de platonische illusie van Anton Wachter als de platvloersche ervaringen van een verbeten scharrelaar inhoudt. Want Else Böhler is de geschiedenis van een scharrelpartij tusschen een student en een Duitsche dienstbode; die scharrelpartij drijft Roodenhuis tenslotte tot een moord en brengt hem op het schavot; in de cel schrijft hij zijn mémoires, die den tekst vormen van den roman; stap voor stap volgt hij in zijn herinnering de ontwikkeling van zijn gevoelens voor het Duitsche wezentje, dat hem won door een vlijmscherp knipoogje. Op zichzelf is deze opzet weinig geloofwaardig; dat men een litterair zoo tot in details verzorgden roman schrijft, als men een paar dagen later met de bijl zal worden onthoofd, weet ook de virtuositeit van een Vestdijk niet waarschijnlijk te maken. Er blijft ook een duidelijke breuk bestaan tusschen de twee episoden, waarin het boek uiteenvalt: eenerzijds Rooden-

huis' leven aan den Waalweg in een Hollandsche stad (een evocatie van de nieuwe Haagsche wijken, die griezelig overtuigend aandoet), anderzijds Roodenhuis' ervaringen in Hitler-Duitschland, waar hij op zoek gaat naar de obsedeerende vrouw en tenslotte op een feest van bruinhemden den moord pleegt op zijn ‘concurrent’ Rudolf Steinmann. De handeling klapt om zoo te zeggen van de eene naar de andere episode om op een krakende theoretische scharnier; men zou ze geen van beide willen missen, maar het verband blijft... virtuositeit. De Hollandsche episode. Zelden las ik een boek, dat zoo doortrokken is van den familiehaat als deze roman van Vestdijk; zelden ook heeft een auteur onmeedoogender het samenleven van Nederlandsche ‘doode zielen’ geobserveerd. Deze verarmde menschen met hun hobby's en hun rancuneus gekanker tegen het leven dat hen dupeerde, hun dilettantische pogingen tot zelfhandhaving, zijn zeker met evenveel meesterschap geobjectiveerd als die andere door en door Hollandsche menschen uit Couperus' B o e k e n d e r K l e i n e Z i e l e n ; maar

waar Couperus zijn afstand tot het onderwerp doet blijken uit een zachte, verteederde, melancholieke sympathie, daar schept Vestdijk (uit een ander milieu ook voortgekomen dan de Haagsche aristocraat Couperus: Mauritskade contra Bloemenbuurt!) zijn personages om tot kleine duivelachtige wezens, lepelaflikkende kobolden van Jeroen Bosch, gorilla's, dwergen en aapmenschen, en nog wel zonder fantastische proportieopdrijving à la Bordewijk; met opzet lijkt de schrijver alle verteedering uit zich te hebben gebannen om ongenadig en wreed te zijn. Tusschen Roodenhuis en zijn familie wordt een nooit aflatend spel van kat en muis gespeeld; een permanente guerilla. Céline heeft in zijn Voyage au Bout de la Nuit op een dergelijke manier zijn wereld gereduceerd tot de elementairste instincten; maar Vestdijk is zakelijker, beknopter, en men begrijpt gemakkelijk zijn voorkeur voor den later debuteerenden Jean-Paul Sartre van La Nausée ... Er is voor Roodenhuis maar één positief 'tegenpunt': zijn vriendschap met den freudiaansch georiënteerden schilder Peter

van Herwaarden; maar het is, alsof de haat en verbittering ook die relatie hebben aangetast; de verhouding tusschen Roodenhuis en Van Herwaarden is evenmin vriendschap als die tusschen een biechteling en een biechtvader. Vestdijk heeft van dezen Peter een ‘hoogere instantie’ gemaakt, tegen welker autoriteit Roodenhuis zich wel verzet (b.v. door Peters psychoanalytische ‘duidingen’ als een dogmatisch systeem aan de kaak te stellen), maar toch zonder los te komen van Peters overwicht. De theoretische biechtvader doet hier ongeveer dienst als een oefenmuur bij het tennissen, n.l. om de thesen van Roodenhuis in een feillooze conversatie terug te kaatsen. En kan men bevriend zijn met een oefenmuur?

Des te overtuigender en concreter is de ‘heldin’ Else Böhler: onderdeel van deze sterrenbuurt vol gnomen en spoken, maar toch ook erbuiten, omdat zij Duitsche (dat wil hier zeggen: het evenzeer gehate als beminde romantische) is; hoewel belast met alle burgerlijkheid van de omgeving, heeft zij de middelen van de exotische vrouw, die haar voor-

beschikken om Roodenhuis' aandacht te trekken; zij wordt voor dezen Perseus, die voor haar strijdt ‘met monsters en Gorgonen’, de Andromeda op het platje van juffrouw Erkelens. Het zou Vestdijk alleen al tot een groot schrijver stempelen, dat hij erin geslaagd is, in en door de benepenste burgerlijke sfeer deze dienstbode op te voeren tot een ‘mythologische’ figuur; zijn scharrelpartij wordt zoodoende ook een kleinburgerlijke ‘mythe’ der zinnelijkheid. Else Böhler is en blijft een vrouw van het gewone slag, bewust van haar effecten, en zèèr onbewust van haar eigen zieleleven tegelijkertijd, een vulgaire Ina Damman waarschijnlijk, gecombineerd met het ‘stijfblauw katoen’ van de Meid, die Vestdijk al in zijn eerste V e r z e n bleek te obsedeeren; het eigengereid-wisselvallige, het sluw-berekenende en toch au fond dom-instinctieve van haar verbijsterend onlogische motiveeringen gaat echter niet over in de ‘Kleinmalerei’ der naturalisten. In deze figuur betrekt Vestdijk, behalve de psychoanalyse, zoowel het Duitsche volk als ‘collectieven’ achtergrond als ook het katholicisme,

waarvan Else Böhler op haar manier de onvergelijkelijk-trouwe afspiegeling geeft; aldus wordt zij, behalve willekeurige dienstbode en minnares, ook het lichaam, waarin levensbeschouwingen en vooral geheide vooroordeelen elkaar rendez-vous geven. Zij scharrelt met Roodenhuis in donkere laantjes; maar achter haar schijngestalten, die varieeren tusschen hoer en madonna, raadt men telkens de collectieve demonen van de geloofs- en volksgroepen achter haar. De haat-liefde van Roodenhuis treft in Else Böhler ook het nationaalsocialistische Duitschland, dat men steeds achter de 'heldin' ziet loeren; en zoo belanden wij in de tweede episode, te vergelijken met den droom in M e n e e r V i s s e r s H e l l e v a a r t, omdat de eerste wereld erin wordt verlaten voor een tweede, die tevens virtuositeitsexplosie lijkt te zijn.

In dit deel van den roman komt de hekelaar aan het woord, die lust puurt uit zijn onlust om eigen geïmponeerd-zijn door het brutale overwicht der horden-collectiviteit; deze Duitsche collectiviteit wordt ontmaskerd als 'het onzuiverste ras, dat Europa

bevolkt', 'uit alle legers en huurlegers, uit de vertegenwoordigers van alle rassen samengesteld'; zij tracht 'de smartelijke homogeniteit te acteeren van een huisgezin waarvan geen enkel lid op het andere lijkt' (zoo was het in andere dimensies trouwens ook gesteld in de familie Roodenhuis!). En deze Duitsche episode eindigt met een barbaarsch SA-feest, door Roodenhuis bijgewoond in de uniform van een dier 'kameraden'; Alfred Rosenberg spreekt de feestrede uit; de verdwenen Else Böhler duikt al te toevallig in den bruinen maalstroom op om aanleiding te geven tot het doodelijke schot op Steinmann, dat Roodenhuis in de cel en Vestdijk aan zijn manuscript zal helpen.

Als document van het nationaalsocialistische Duitschland is deze tweede episode zeker berispelijk, maar als visioen van een wildgeworden collectiviteit (zoo werd de Lahringsche wereld van meneer Visser wild in den droom) heeft zij haar zeer speciale bekoringen: die van het plompe en groteske bierland, waarin ook de Haagsche Sterren-, alias Bloemenbuurt zou kunnen verzinken, wan-

neer de opgekropte haat zich eens ontlaadde in de extaze voor een ‘leider’. Men verget niet, dat Vestdijk dit tafereel van zich af schreef in den tijd, toen de heer Mussert een groot woord had en zelfs voor intellectueelen één oogenblik nog één gram zwaarder scheen te wegen dan hij in werkelijkheid woog...

Er is één ding, dat den duivelskunstenaar zijn reputatie van fatsoenlijk mensch bij de geschrokkenen en blindelings verdoemenden weer kan doen herkrijgen: een letterkundige prijs; en er is één manier waarop een duivelskunstenaar in Nederland een prijs kan verwerven: door zoo beroemd te worden dat de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde hem niet meer kan passeeren zonder ridicuul te worden in het aangezicht van haar eigen zonderlingen naam. De gelegenheid om Vestdijk een prijs te geven, deed zich, zooals vanzelf spreekt, niet voor na het ‘vieze’ boek Meneer Vissers Hellevaart, maar na het uiterst ordentelijke en bovendien uiterst lijvige werk Het Vijfde Zegel. Het

is een historische roman, en om een historischen roman te kunnen schrijven, moet men talent hebben en eerst veel studeeren: twee dingen, waarvoor de duivelskunstenaar zijn hand niet omdraait, die hij nog met veel meer achtelooze élégance demonstreert dan andere talenten en studenten, en waarvoor het publiek, verder geneigd hem bij de heksen en ketters in te deelen, buitensporige bewondering toont; de duivelskunstenaar is voor deze gelegenheid de man, die twintig duiven uit een hoogen hoed laat vliegen, waar de ordinaire goochelaar het niet verder brengt dan één. Stel naast elkaar de bête campagne tegen M e n e e r V i s s e r en de even blatende bewondering, die Vestdijk ten deel viel na zijn Grecoroman ... en men heeft de ambivalentie van het ‘lezend publiek’ ten opzichte van den duivelskunstenaar ondergebracht in twee uiterst leerzame voorbeelden. Want wat men ook voor goeds van H e t V i j f d e Z e g e l moge zeggen, het is een van Vestdijks minst geniale boeken en het kan niet halen bij zijn Harlingsche romans; als boek van een erudiet is het bovendien nog overtroffen door

De Nadagen van Pilatus, waarmee de bekroonde in 1938 (het is een van zijn sympathiekste momenten) schielijk de in 1937 plotseling verworven gunst van de leesportefeuille weer opgaf voor de impopulariteit.

Het zegt op zichzelf toch al iets, dat Het Vijfde Zegel een van Vestdijks mindere werken is; want het onderwerp is met dat al een zeer persoonlijke keuze, een poging om het geheim te doorgronden van een mysterieuze figuur, die Vestdijk, blijkens zijn poëzie, al jaren had beziggehouden. (Misschien kwam het ook door al die jaren, dat Het Vijfde Zegel belast werd met zooveel geleerde wetenswaardigheid?) Domenico Theotocopuli, genaamd El Greco, is n.l. ook een duivelskunstenaar; hij is een van die schilders, die evenzeer 'buiten' als 'in' hun land en tijd staan. De romanticus, die hem zonder omslag uit zijn tijd wil lichten om hem als een boven tijdelijk mirakel den volke aan te prijzen, komt even weinig met zijn stof uit als de nuchtere rationalist, die hem, als product van zijn tijd, geheel en al door dien tijd verklaard acht. Dat is eigenlijk

het groote mysterie, zoowel om Rembrandt als om El Greco, als ook (mutatis mutandis) om Vestdijk; zij zijn meteoren, vreemd aan de natuur van den dampkring, waarmee ze schurend en gloeiend in aanraking komen, maar zij behooren toch tot dien dampkring, die hen immers pas tot zichtbare verschijnselen maakt. Zoo springt El Greco uit de lijst en roept den naam Cézanne op om aanstonds weer terug te treden in zijn kader en in al zijn gesloten tijdelijkheid weer even verrukkelijk raadselachtig en veraf te zijn als voorheen. Het Spaansche katholicisme met zijn scholastische begripsverfijning en mystiek bepaalt het karakter van zijn schilderijen evenzeer als de 'burgerlijk' geïnterpreteerde Bijbel het werk van Rembrandt; maar er is, evenals bij Rembrandt, een element, dat zich aan het streng hiërarchisch geordende systeem onttrekt en aandoet als een dionysisch protest tegen eigen vrijwillig aanvaarde grenzen.

Wie El Greco uitdaagt om zijn geheim prijs te geven, daagt dus eerst zijn tijd uit. Om den schilder als persoonlijkheid te ontdekken, moet men hem

eerst aan alle kanten insluiten, hem in zijn bepaaldheid door de toenmalige collectiviteit individueel tot nul degradeeren; pas daarna komt het geheim van de persoonlijkheid Greco aan de orde. Dient hij den ritus van een met waanzinnige middelen bedreven formalistischen eeredienst, waarin ieder symbool onherroepelijk bepaald is door het voorafgaande en volgende? Of wil hij juist, langs een onafzienbaren weg van door den tijd gegeven symbolen, vrijkomen van al dat bepalende en een schilderkunstige vrijheid erlangen, die in De Opening van het Vijfde Zegel de gestelde grenzen geheel dreigt te verbreken? Wat beteekenen die wonderlijke vervormingen der anatomische verhoudingen, die nu eens tot het uiterste doorgevoerde gehoorzaamheid aan een mystiek beginsel en dan weer een hartstochtelijk protest tegen het beginsel der zwaartekracht schijnen? Men kan dit alles trachten te verklaren: uit des schilders Grieksche afkomst, uit Byzantium, uit zijn mystieke opvattingen over de relatie tusschen God en zijn schepping, zelfs uit zijn astigmatisme (de epilepsie van Dostojewski); maar

pas na deze pogingen tot verantwoordelijkstelling blijkt, dat de factoren van den tijd en de oogafwijking het geheim der persoonlijkheid slechts boeiender, uitdagender en verleidelijker maken. Degene, die (zooals Vestdijk) het geheim het minste terrein laat winnen op de vele mogelijkheden van de 'verklaring', zal het geheim het intelligentst benaderen; hij alleen krijgt de kans zelf door al die bepaaldheden in het nauw te worden gebracht en dus ook iets van het individueel protest te vermoeden, dat El Greco in conflict bracht met de conventies van domheeren en inquisitie. Daarom begroef Vestdijk zich in den walvischbuik van El Greco's tijd om zijn held te kunnen zien als 'vrij man binnen de grenzen die het geloof hem liet, van niemand de mindere, misschien ... met zijn hoofd tegen den hemel groeiend, maar er zeker niet doorheen'.

Deze wijze van concipieeren doet H e t V i j f d e Z e g e l verschillen van andere, goedkoopere historische verbeeldingen van den tweeden tot den tienden rang. De Ina Boudiers en Maurits Dekkers, die historische romans gaan schrijven, begrijpen niets

van den factor tijd, omdat zij onmiddellijk beginnen (uit onnoozelheid, ressentiment of beide) om alle tijden in wezen identiek te stellen met de toevallige maatstaven van hun eigen schoolwijsheid; hun historie is de historie van den costumier, van den historischen optocht. Over d e z e superioriteit van Vestdijk behooren wij werkelijk niet veel woorden te verspillen: dààr de goedkoope illusie, dat het 'algemeen-menschelijke' de zaken vanzelf wel zal opknappen, hier het besef van alle barrières, die tusschen 1600 en 1937 liggen opgeworpen. Ook een niet zonder smaak geschreven boek als R e m b r a n d t van Theun de Vries verdwijnt naast Vestdijks experiment naar een lager plan; want bij De Vries ontbreekt eveneens het besef van den afstand en ontbreekt dus ook de behoefte zich compleet te laten insluiten door de collectieve bepaaldheid van den tijd, alvorens de ontmoeting met het individu te riskeeren. Drie dingen zijn hier noodig, die anderen misten en Vestdijk bezat: 1^{o} de intieme verwantschap tusschen den schrijver en zijn onderwerp, 2^{o} de bestudeering

van ontzaglijk veel materiaal om deze a priori aanwezige verwantschap te toetsen aan de historische stof, 3° het magische vermogen om ‘de dooden te kunnen opwekken’.

Isoleert men deze drie voorwaarden van elkaar (in werkelijkheid zijn het natuurlijk niet anders dan drie aspecten van een en dezelfde geestelijke werkzaamheid!), dan vindt men, dat de eerste en derde factor (verwantschap en magie) bij Vestdijk in volmaakte harmonie samengaan, terwijl de tweede disproporties teweeg brengt. Gezwellen van eruditie (op zichzelf bij een boeienden geest overigens niet onbelangwekkend) overwoekeren heele bladzijden van dezen roman; het is soms, alsof de auteur bang is, dat men aan zijn kennis zal twijfelen en daarom het rhythme van zijn spijsvertering (uitstekend geslaagd b.v. in het V o o r s p e l !) opzettelijk vertraagt door geleerde verstoppingen. Hij wordt bezeten door vlagen van een volledigheidsmanie; den lezer wordt vooraf een lijst van personen meegegeven, die hij wel even uit het hoofd mag leeren, en achter in het boek vindt hij dan nog een uit-

voerige verklarende lijst van Spaansche en Latijnsche termen; eigenlijk moet men ook nog reproducties bij de hand hebben, om de bespiegelingen over De Begrafenis van Graaf Orgaz, De Ontkleeding van Christus en De Heilige Mauritius geheel naar waarde te kunnen schatten. Het beste tegenstuk van deze methode vindt men in Du Perrons Schandaal in Holland, waarin de virtuositeitsgezwellen ten eenenmale afwezig zijn... en dat dan ook door de Hanseaten met evenveel geestdrift is verdoemd als dit eene zaligmakende werk van den duivelskunstenaar aanbevolen.

Met al zijn plaatselijke ongenietbaarheid door eruditieontplooiing blijft Het Vijfde Zegel nog interessant genoeg (maar van Vestdijk verwacht men meer dan het interessante). Het scholastische denken en de daaraan verwante mystieke overgave aan het irrationeele hebben bij Vestdijk niets meer van de ‘drogredenen’ of de ‘spitsvondigheid’, die een afzijdige twintigste-eeuwer er soms in belieft te zien; zij leven als concrete manifestaties

dier inquisitoren, ordebroeders en schilders, zij hebben alle tastbare, proefbare en ruikbare realiteit van het werkelijke conflict, zij zijn waargenomen als de gevarieerde rimpels van een beweeglijke opperhuid, die stuk voor stuk symbool zijn van een passie, gesublimeerd of niet-gesublimeerd. Een zeer merkwaardige vorm van antipapisme: Vestdijk deelt de complicaties van het katholieke denken, alsof hij er geheel in opging ...om tegelijkertijd die scholastische denktechniek met aardsche preciesheid en ironie te herleiden tot verborgener driften! De inquisitie, de disputen over de baarmoeder der Heilige Maagd, de wrijvingen tusschen de Dominicanen en Jezuiëten zijn hier geen formaliteiten, maar werkelijke menschelijke belangen in theologischen vorm. Aan deze wereld beantwoordt ook de El Greco-conceptie; de schilder verschijnt hier als een weerbarstig, maar niet principieel kettersch element in de Toledaansche samenleving. Men ziet El Greco verstrikt raken in een wraakneming, die zich, ook voor hemzelf, vermomt als een artistiek protest tegen zijn eigen vormelijkheid; de psychoanaly-

tische parallellen doemen hier, als altijd bij Vestdijk, langzaam uit het gebeuren op. El Greco gaat, zijn eigen opstandigheid toetsend aan de mystieke opvattingen van den Franciscaan Esquerrer, in zijn ‘kelderschilderij’ in oppositie tegen den stijl van zijn officieele atelier; de duivelskunstenaar splitst zich, maar slechts tijdelijk; als hij betrokken wordt in een schijnproces der Inquisitie en terugkomt op zijn verregaande stoutmoedigheid, legt hij zich neer bij ‘de heilzame regelmaat van het normale en gesanctionneerde, waarvan men de eeuwige macht nog erkende door er zich van te verwijderen.’ ‘Een goed handwerksman te zijn’: dat blijft de troost en de rechtvaardiging van zijn leven; tenslotte is de schilder voor alles s c h i l d e r , welke gedachten, kettersch of orthodox, hem ook mogen lastig vallen.

Het wemelt in het boek van bijfiguren; men gaat ze soms een beetje haten om hun veelvuldigheid. Er zijn meer dingen, waarmee men zich niet kan verzoenen; zelden zag men in Vestdijk mèèr ‘den goeden handwerksman’, die zich neerlegt bij ‘de

heilzame regelmaat van het normale en gesanctionneerde', die, kort gezegd, zijn tol betaalt aan een litterair genre. Echter: H e t V i j f d e Z e g e l was geen eindstadium, maar veeleer een doorgangshuis, waar de schrijver allerlei wetenschappelijke bagage moest achterlaten om zich weer vrij man te kunnen voelen; zijn volgende historische roman bewijst het.

D e N a d a g e n v a n P i l a t u s, en in het bijzonder de zonden van Maria Magdalena en Caligula die in dat boek worden beschreven, hebben den prijsgekroonden Vestdijk met één slag weer van den Nederlandschen Olympus afgeslingerd; want in het koor van geschokten en onteerden, dat bij M e n e e r V i s s e r al aan het huilen was geslagen, mengden zich nu ook de gekrenkte christenen, die hun taboe's zagen aangerand en om wraak begonnen te roepen; over het hoofd van Vestdijk breekt de hel los, predikanten worden wild, zondagscholen storten zich op hem en de heer Hans begint een kruistocht in D e A v o n d p o s t. Gewaagde erotiek zonder deemoed aan het slot en profaneering van 'das Heilige' zijn

twee dingen, die onze landgenooten niemand vergeven; men kan wel over onzedelijke dingen schrijven in Z o n d a a r trant en ook met ernst vrijdenker zijn, maar zich uitlaten zooals Vestdijk... a bah, dat is ons eenige antwoord, en wij werpen hem nu uit de portefeuille. Ondanks dat is D e N a d a g e n v a n P i l a t u s een veel boeiender, authentieker Vestdijk-boek dan H e t V i j f d e Z e g e l, dat te veel op een museum lijkt; ook in D e N a d a g e n ontbreekt het museum-element niet, ook deze historische conceptie blijft in laatste instantie 'theoretisch', bij alle raffinement, maar de persoonlijkheid van den auteur weet zich veel meer te laten gelden; zijn Caligula is een op het Romeinsche verleden geprojecteerde meneer Visser.

Van Pilatus weten wij nog veel minder dan van El Greco; misschien was hij alleen maar de 'speerman', homo pilatus, identiek met dien anderen bijbelschen speerman Longinus (aldus Niemojewski in G o t t J e s u s); zijn portret kent men slechts uit de Evangeliën, en ook dat nog onvolledig. Wat is er van hem geworden, nadat hij (aange-

nomen dat het verhaal historisch is) den Heiland had laten kruisigen? Volgens Anatole France wist hij zich later de kruisiging van Jezus Christus niet eens meer te herinneren, dat was een onbelangrijke anecdote uit zijn ambtelijk bestaan, die hem was ontschoten met allerlei andere ambtelijke niemendalletjes. Voor Vestdijk liggen de dingen eenigszins anders. Ook hij is geïntrigeerd door een probleem, dat nauwelijks een historisch, veeleer een psychologisch probleem genoemd kan worden; wat is er gebeurd met den man, die zoo direct betrokken was bij het sleuteldrama der Christenheid, met dezen ooggetuige, afkomstig uit een zoo geheel andere sfeer dan die van de disputeerende Joden? De oplossing van dit probleem brengt hem echter (en dat is typeerend voor zijn persoonlijkheid) o v e r Pilatus h e e n naar een volwaardiger tegenspeler van den gekruisigden Christus: keizer Caligula, die meer en meer de centrale figuur wordt van den roman, nadat Pontius Pilatus als diens Johannes de Dooper ‘seine Schuldigkeit getan hat’.

Voor dezen Caligula stonden hem wel bronnen ter beschikking (Tacitus en Suetonius), maar het gelukte hem niettemin juist deze figuur volkomen te doordringen van zijn eigen fantasie. Typeerend is deze overgang voor Vestdijk, omdat zijn speurzin hem dreef naar dat menschelijk wezen, waarin de ontbinding van het Romeinsche Rijk en de perverteering van het instinctleven zich het onbelemmerdst lieten gelden: Caesar zelf. Pilatus is voor Vestdijk tenslotte slechts een procurator van Judea, een tusschenfiguur, wat onbeholpen en stumperig bij al zijn volbloedige mannelijkheid, een getuige van een proces, waarin hij meer geschoven is dan zelf schoof. Hij komt, na zijn schorsing wegens een heel ander geval, in Rome terug, waar de sombere keizer Tiberius juist overleden is; hij wil niet zooveel meer dan zijn schade inhalen, die hem door een leven van provinciale afzondering is berokkend; iets dat hem misschien ook wel gelukt zou zijn, aangezien zijn natuur hem voor een gemakkelijke levensaanvaarding voorbeschikte, als niet de officieele instanties en de ontmoeting met een Joodsche

vrouw hem aan die verdoemde kruisigingshistorie hadden herinnerd.

Deze Joodsche vrouw is, evenals Pilatus zelf, een ooggetuige; het is de (bijbelsche) Maria Magdalena, omtrent wie buiten de evangelische traditie om überhaupt niets vaststaat; reden waarom Vestdijk haar vrijelijk aan den naar Rome teruggekeerden Pilatus kon toewijzen als minnares. Pas door de ontmoeting met Maria ziet de lezer het karakter van Pilatus scherper voor zich; hij is de man, die zijn handen wascht op het beslissende oogenblik, niet echter uit sceptische verachting, noch uit lafheid, maar uit o n m a c h t . Als er beslissend gedacht of gehandeld moet worden, besluipt dezen Pilatus een gevoel van slaperigheid; het is de neiging om de dingen blauw-blauw te laten, om moeilijke en subtiele quaesties niet verder te verantwoorden, noch voor zichzelf, noch voor anderen; Pilatus heeft gevoel voor humor, maar voor consequente activiteit of diepe philosophie is hij niet in de wieg gelegd. Als ooggetuige is hij daarom de mindere van Maria; deze wordt in de conceptie van Vest-

dijk een soort gnostische prostituée, gewapend met de onwankelbare overtuiging, dat Jezus, die haar bekeerde door een inniger geestelijk contact dan dat met zijn halfslachtige discipelen, nog leeft en zich bij haar weer zal aanmelden. Zij verwerpt daarom de opvattingen der eerste Christenen over hemelvaart en Messiasschap, zij is volgens die opvattingen dus een kettersche geest.

'Volgens haar zeggen beschikte Jezus van Nazareth over een geheime leer naast de in omloop zijnde, die hierop neerkwam, dat de zonde niet bestond, althans nergens anders bestond dan in het brein van dengene die zich tegen de zonde verzette. Haar was geleerd, dat zondigen hand in hand gaat, evenredig stijgt met den tegenstand dien men de zonde biedt of meent te bieden, dat de grootste zondaars steeds ook de grootste zondehaters zijn, en dat daarom de reinheid des harten te bereiken is voor diengene, die de zonde, den Booze, den duivel liefheeft, - zonder den verborgen afkeer, die den zondaar juist onverbrekelijk aan zijn hartstocht kluistert.' Maria Magdalena is voor Vestdijk dus

de eerste christelijke oppositie-figuur, die regelrecht ingaat tegen den officieelen uitleg van de christelijke leer; haar mystieke prostitutie is een zuiver-persoonlijk geheim, dat Pilatus met impotentie slaat, omdat hij achter deze vrouw de imaginaire gestalte van den Gekruisigde ziet opdoemen. Pilatus moet haar 'doorgeven' aan den opperzondaar, den volleerden comediant, den duivelschen histrio: Caligula; hijzelf zakt nu af naar het tweede plan, hij wordt een bijrol, evenals de onoogelijke Nazareërs, die Vestdijk hier schildert als een bedroevend zootje heilsbegeerige stumpers. (Men vergelijke ze vooral niet met de edele Lydia uit Q u o V a d i s) Deze Maria-figuur is de minst levende uit het boek; men blijft er een zeer vernuftige constructie van den duivelskunstenaar in vermoeden (een constructie, die men om de werkelijke intelligentie van den constructeur met 'sportieve' belangstelling blijft volgen zonder er ooit volkomen in te gelooven), en vooral een hulpmiddel om contact te bewerkstelligen tusschen de fata morgana van den Gekruisigde, eenerzijds, en den oppercomediant Caligula,

anderzijds. Want naast den op een bescheidener plan bijzonder aannemelijk geteekenden Pilatus is het Caligula, die den roman ‘vult’ met zijn tegenwoordigheid. Hier kan Vestdijk zich laten gaan, hier bewijst hij zijn bijna griezelig talent voor de ‘opwekking der dooden’. Met zijn gansche duivelsche verbeelding is Vestdijk in de huid van dit liederlijke wezen gekropen, dat zoo door en door comediant is geworden, dat het zelfs de echtste echtheid, de kruisiging van den wondermensch, laat o p v o e r e n om het wonder ‘voor te zijn’. Caligula is niet de halve acteur, die de meeste officieele personen door het optreden in hun rol langzamerhand worden; hij is ook niet de beroepstooneelspeler, die naast zijn plankenbestaan nog een onschuldig eigen leventje leidt, hij is het afzichtelijke voorbeeld van een sluwen, perversen kwajongen, die door het bezit van de opperste macht in staat is om zijn gedurfdste fantasieën te realiseeren, en zoo zijn heele bestaan tot één liederlijke comdie kan maken. Een imitatiegenie, geblanket neefje van den somberen oom Tiberius,

nieuwsgierig en blasé tegelijk, vindingrijk en onverschillig in eenen. Naar hem graaft Vestdijk toe, op hem kan hij zijn fantasie-lusten botvieren. Voor Caligula, ‘die alles nabootst wat hij ziet’, is de mededeeling, die Pilatus zich laat ontvallen over een Joodsche vrouw met een geheim, waarvan hij, Caligula, alles te weten zou willen komen (maar ‘zonder zelf iets op het spel te zetten of zich ook maar eenige moeite te getroosten’) niets dan een nieuwe sensatie, ontstaan uit jaloezie en aanstellerij; het geheele kruisigingsproces is voor hem zuiver sensationeel, materie om na te apen, zoolang zij hem niet verveelt. De ‘kunstkruisiging’ is zijn laatste antwoord aan den wonderman van Maria Magdalena; het drama wordt een groteske parodie, de inhoud van het lijden wordt een leege uitspatting van een wreed en nieuwsgierig kind, dat niet lang na die vertooning vervalt in een vorm van ordinairen waanzin, zonder de zelfironie, waaraan een histrio althans nog een schijn van ‘menschelijke waardigheid’ kan ontkenen. En de gepasseerde Pilatus? Hij maakt zich, uit vrees voor de

keizerlijke ongenade, uit de voeten, en sterft een anoniemen dood, na zich nog eens vergeefs te hebben geinspireerd op een kruisiging van een slaaf; een poovere repliek van het gebeuren op Golgotha, dat eigenlijk aan zijn humoristische slaperigheid voorbij is gegaan, zonder dat hij zich tot protagonist in dat drama heeft kunnen opwerken.... Was er niet zulk een wild getier opgegaan, men had juist dezen ‘roman over de Romeinsche oudheid’ kunnen vergelijken met de dito romans van Louis Couperus. Vestdijk heeft met Couperus gemeen, dat hij zijn belangstelling beurtelings richt op de hedendaagsche maatschappij (Harlingen = Den Haag) en de historie; hij heeft ook met Couperus gemeen, dat zich in zijn historische fantasieën een virtuositeit uitleeft, die soms op een schitterend spel gaat lijken. Bij Vestdijk is dat spel echter veel minder pompeus en woordenrijk; hij is geen Tachtiger of afstammeling van Tachtig, hij heeft geen schildercomplex; zijn beschrijving zoekt altijd de psychologische raadsels op, terwijl de historische personages voor Couperus (in tegenstelling tot zijn

Haagsche personages) dikwijls voorwendsel bleven voor pompeuze prachtontplooiing. In Couperus heb ik altijd nog iets meenen te vinden van de gymnasiale verliefdheid op de Oudheid, als een tijd van blank marmer en heidensche zeden, met alle beminnelijke geestdrift van dien. Vestdijk, die ‘intellectualistischer’ is, mist die geestdrift, en dus ook die beminnelijkheid; maar hij is een nuchterder psycholoog, hij laat zich minder afleiden door de schoone historische panorama's (die hij als vanzelfsprekenden achtergrond aanbrengt), hij mengt zich in de cultuur van het verleden, als waren de problemen van het tijdvak, waarover hij schrijft, zijn eigen problemen. Daarvoor nu met name bestaat bij de Hanseaten geen excuus; zij gaan spreken over ‘geestelijke en moreele kaapvaart’, en alles wat zij niet kunnen of mogen begrijpen, is ‘vervelend, stijf en vies’, d.w.z. abnormaal en ontaarde kunst vergeleken bij den Christus van Thorwaldsen.

Het tafereel van Vestdijks romans zou onvolledig zijn, wanneer men er niet ook in betrok zijn in 1936

gepubliceerden en met Marsman samen geschreven roman in brieven H e d e n I k , M o r g e n G i j . Dit boek, dat meer van een duel heeft dan van een roman in brieven à la S a r a B u r g e r h a r t , is een niet weinig draakachtig product, van welks draakachtigheid de twee schrijvers zich ook zeker bewust geweest zijn; zij hebben zich gezamenlijk gezet tot het maken van een avonturenroman van het occultisme. Die opzet blijft van het begin tot het einde duidelijk, hetgeen o.a. blijkt uit het waarlijk krankjorum te noemen slot (de 'wraak op den bloedzuiger') en uit het feit, dat noch Marsman, noch Vestdijk de occulte krachten van hun hoofdpersoon Wevers geheel au sérieux nemen (reeds daarom was hun boek een zonde tegen den hanseatischen geest). Ondanks de vermomming door de romannamen Rudolf Snellen en Evert van Millingen behoeft men geen oogenblik in twijfel te verkeeren over de ware identiteit der briefschrijvers; voor Snellen komt Marsman op, de brieven van Van Millingen zijn door Vestdijk geschreven. Grondiger stijlverschil dan tusschen deze twee auteurs

ware moeilijk aan te wijzen, en daarom is de lectuur van H e d e n I k , M o r g e n G i j vooral boeiend als conflict tusschen twee stijlen. De scherpe tegenstelling tusschen beide collaboranten geeft Vestdijk bijzonder treffend aan, waar hij Van Millingen in een van zijn brieven aan Snellen laat zeggen: ‘De tegenstelling a a r d e - l u c h t is wellicht nòg teekenender voor ons contrast. Jij bent typisch “luchtig” (in de aloude occulte beteekenis van dit element, zooals die b.v. ook in de astrologie gebruikt wordt): ijle stroomen, kolkende orkanen, maar ook schoone stapelwolken, en ook veel w i n d en poeha, mijn waarde!... Ik bedoel daarmee allerminst, dat ik je onbeduidend zou vinden, maar je bent ééndimensionaal, je valt niet af en toe in afgronden van jezelf (die er misschien wel zijn), je zult nooit raadsels opgeven en wellicht ook geen raadsels oplossen, je bent of een stijlvol gebouw, tot in je brieven toe zooals nu alweer blijkt, of een (in laatste instantie niet minder stijlvolle) bergtop; de overgangen daarentegen, de buitenbuurten, de gezellige omwegen, de zelfkant, de zwijnen-

kotten, in één woord: al het klein en geniepig gedoe daar waar de mensch op de natuur b o t s t, en, zich in en door die botsing ontbindend, listig en vuil en brokkelig wordt, dat ontgaat je.'

Subtieler en afdoender omschrijving van den man, die in de poëzie van P a r a d i s e R e g a i n e d een hoogtepunt bereikte en in D e D o o d v a n A n g è l e D e g r o u x faalde, heb ik nog niet gelezen; en wat de karakteristiek een bijzonder reliëf geeft, is, dat Vestdijk ook zijn eigen talent in de definitie omvat; een auteur, die minder lucht, minder schoone stapelwolken, meer aarde en meer zwijnenkotten vertegenwoordigt dan Vestdijk moet in Nederland nog geboren worden. Ook de poëzie van Vestdijk immers is volkomen 'aardsch', zelfs waar zij in vernuft en spitsvondigheid de vergeestelijking zoekt; daarentegen is Marsman 'lucht' gebleven tot in zijn roman toe en kost het hem bovenmenschelijke inspanning om zich van de eischen der concreetheid (die de zwaartekracht stelt) bewust te worden; eer hij het weet, vliegt hij alweer boven zijn stof, hetgeen zich in H e d e n I k, M o r g e n G i j gewoon-

lijk openbaart doordat hij met alle geweld concreet w i l z i j n. Het is zeer goed gezien, dat Vestdijk hier van ‘luchtig’ spreekt en niet (zooals sommige voor hun stand beduchte dichters) van ‘hemelsch’; want lucht is zakelijker dan hemel en combineert het voordeel van de monumentale stapelwolken met het nadeel van den onvermijdelijken wind.

Het interessante van het schouwspel is nu de s t r i j d zoowel als de w i s s e l w e r k i n g tusschen de elementen lucht en aarde; men kan dat tournooi tot in alle hoeken en gaten van dezen roman volgen. Snellen, de luchtige, is de edelste, de ridderlijkste, de meest lyrische, Van Millingen, de aardsche, heeft het cynisme, de berekening en de onverbiddelijke concreetheid aan zijn zijde. Snellen is slechts een zeer matig en zeker niet op het onverwachte afgestemd psycholoog, die zich door het gebaar en de kleur snel laat verleiden tot maar half verantwoorde conclusies, waarvoor hij dan door Van Millingen met de noodige aardsche preciesheid wordt gekastijd; hij is lichtgeloovig, wanneer iemand den schijn voor zich heeft, en dus lang de dupe van den

demonischen Wevers, waartegen Van Millingen hem met concrete voorbeelden waarschuwt; tot het allerlaatst wil hij in den parasiet Wevers met de hardnekkigheid van den door alles heen 'luchtige' liever een romantisch slachtoffer zien dan de aardsche realiteit. Snellen is meestal het paaltje van het hoofd-van-Jut, dat telkens weer vragend naar boven komt om dan door Van Millingen naar de aarde teruggeslagen te worden. Toch is hij geenszins dom, integendeel; hij is niet van zins zichzelf voor den gek te houden, maar de 'lucht' in hem is sterker dan de wil tot concreetheid; hij moet door Van Millingen letterlijk tot de aarde gedwongen worden en zelfs àls die dwang hem overmant blijft hij nog weerbarstig.

Vrijwel de heele plastiek van de dubieuze figuur Wevers is dan ook afkomstig van Van Millingen-Vestdijk. Snellen-Marsman is weliswaar de uitdager, maar zijn tegenpartij neemt onmiddellijk de leiding; dit is karakteristiek voor de rolverdeeling tusschen aarde en lucht. (Niet minder karakteristiek is ook, dat Snellen uit Spanje schrijft en Van Mil-

lingen uit het waarschijnlijk opzettelijk zoo nuchter mogelijk gekozen.... Kinderdijk!) Dat Vestdijk, op een paar lyrische passages van Snellen na, die leiding ook weet te behouden, is alleen te verklaren uit de omstandigheid, dat hij met zijn onfeilbaren aardschen speurzin onmiddellijk het ietwat drakerige van dien occulten Wevers heeft gevat en zich in zijn stijl bij die drakerigheid heeft aangepast door een soort meesleependen schelmenhumor als tegengif toe te dienen. Men meent dezen Wevers al te kennen uit D e P a r a s i e t, want de occulte vermogens van dezen man maken hem volstrekt niet eerbiedwaardiger; zijn goocheltoeren met griezelige (en werkelijk met aardsche bezieling beschreven) materialisaties hangen nauw samen met zijn tweederangsheid; zonder de intellectueele meerwaardigheid van Van Millingen zou de heele Wevers een vrij poovere bedoening zijn gebleven. Wevers is het tweede ik, maar ook de aap van Van Millingen, die een zekere bewondering heeft voor zijn onaandoenlijkheid, maar ook voortdurend op zijn hoede is voor het bedrog dat daarin schuilt (niet zoozeer

het bedrog, waarvan de lichtgeloovige spiritisten het slachtoffer worden, als wel de vulgariteit van het occultisme als zoodanig). Vestdijks humor redt dezen intellectueelen stuiversroman, voorzoover die te redden is; meer nog dan aan een omgekeerde S a r a B u r g e r h a r t denkt men daarom aan een cynische C a m e r a O b s c u r a met een occulten Van der Hoogen.

IV

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Een markante persoonlijkheid en een schitterend talent: de duivelskunstenaar zou door het tweede niet kunnen verbluffen als hij het eerste niet was. Maar evenals de romancier Vestdijk bewijst ook de novellist, dat de tweeledigheid van persoonlijkheid en talent daarom nog niet volkomen is opgegaan in een 'hoogere eenheid', die het onmogelijk maakt beide van elkaar te onderscheiden. In een bundel als D e D o o d B e t r a p t , die hij in 1935 uitgaf, is de schittering van Vestdijks volkomen rijpe talent zoozeer onafwijsbaar, zelfs voor menschen die hem als persoonlijkheid niet kunnen accepteeren, dat men zich afvraagt, in hoeverre het talent in sommige gevallen toch weer de persoonlijkheid gaat vervangen. Een dergelijk probleem behoeft in Nederland vrijwel nooit gesteld te worden, omdat men er al

gauw blij is met een b e e t j e talent; het talent is er oneindig veel zeldzamer dan in Frankrijk, waar het tot de cultureele erfenis van het heidensche katholicisme behoort en de rijpheid ervan dus veel minder verbazing wekt dan ten onzent, waar het geruimen tijd door het anti-artistiek georiënteerde calvinisme in den ban werd gedaan als inblazing van den duivel. Het talent is hier altijd met moeite afgeperst van de godsdienstige degelijkheid en er gedurende de negentiende eeuw zelfs vrijwel geheel aan opgeofferd; vandaar de enorme indruk (de revolutionnaire indruk mag men wel zeggen), die de Beweging van Tachtig hier maakte, omdat zij het talent in eere herstelde ... en daarna doodliep; want toen eenmaal het 'zelfbeschikkingsrecht' voor het talent was afgedwongen, kwam de veel belangrijker quaestie van het 'Lebensraum' aan de orde; de diverse talenten, die nu mogelijk waren geworden, konden niet veel anders doen dan ieder op zijn manier bewijzen, dat ieder het op zijn manier tot expansie wilde brengen. Resultaat: degenen, die behalve talenten ook persoonlijkheden waren

gebruikten het talent om hun persoonlijkheid te bewijzen, degenen, die behalve talent niets hadden, gebruikten het n i e t m e e r of begonnen zich tot vervelens toe te herhalen.

Vestdijk nu heeft eerder te veel dan te weinig talent, en de vraag wordt dus deze: hoe zal deze persoonlijkheid het klaarspelen zijn talent de baas te blijven? Het talent kan ook den schrijver zelf op den duur verblinden, nadat het de anderen verblind heeft; hij moet telkens de n a ï v e t e i t hervinden, die het kenmerk blijft van de sterke persoonlijkheid. In den bundel D e D o o d B e t r a p t, waarvan de eene groep verhalen een 'overwicht aan persoonlijkheid' en de andere een 'overwicht aan talent' te zien geeft (om het voor het gemak maar eens zoo mathematisch uit te drukken), bleek de novellist Vestdijk iemand te zijn, wien de novellistische vorm zoo goed afgaat, dat hij soms iets van de persoonlijke naïveteit inboet; en deze tweeledigheid heeft zich in zijn latere werk herhaaldelijk weer geopenbaard, zij begeleidt zijn heelen ontwikkelingsgang.

Vestdijk betrapt den dood: in De Oubliette (een afzonderlijk gepubliceerd verhaal), als de epidemie van den Zwarten Dood in Het Veer, als de verrotting van het leven en de decadentie in Parcaux-Cerfs, als de eigen dood als einde van een bijna toevallig opgeworpen episode van een volksoproer om een kasteel (in Ars Moriendi). In al deze en andere gestalten is de dood bij Vestdijk in zekeren zin slechts de voortzetting van wat het H.B.S.-gansje Ina Damman beteekende voor den scholier Anton Wachter: een aspect van het leven, waaraan de wereld doorgaans voorbijgaat, omdat zij toewijding aan zulk een absolute gedachte niet zou kunnen verdragen. De dood nadert de menschen, maar zij naderen al levende den dood niet; daarom moet de schrijver den dood betrappen, waar hij zich heimelijk aandient, naar binnen sluipt, weliswaar voorbereid door bederf, ziekte, angst en perversiteit, maar in die voorbereidende vormen toch nog altijd geruststellend leven genoemd. Zooals de menschen van de veerboot gedurende twintig minuten boven op den Zwarten

Dood zitten zonder dat zij het weten, zoo leven alle menschen met de doodsgedachte zonder zich dat te realiseeren; maar nauwelijks hebben zij de aanwezigheid van die gedachte ontdekt, of zij 'hinken, springen en vliegen als bezetenen', gelijk Vestdijks personages dat doen, als zij de aanwezigheid van den gevreesde ervaren. 'En zoo volgde ik dan, hoogopgericht, vernielziek, dreigend en trotsch, zoo volgde ik dan: tot de hals toe volgeladen met dooden.' Aldus de 'ik' uit Het Veer, die er zijn werk van maakt den Zwarten Dood op den voet te volgen, ten einde zijn effecten op de argeloos levenden te bestudeeren; men kan zijn functie vergelijken met die van Vestdijk in De Dood Betrapt. Hij 'volgt' de menschen, waar zij, altijd nog in een toestand van betrekkelijke argeloosheid, zich nog in het bezit wanen van het leven, al sluipt ergens de ontbinding reeds aan; landsknechten, die bezig zijn een boer te martelen om hem te kunnen berooven, worden zelf, midden in dat vitale bedrijf, als bij verrassing door een kleine Ina Damman uit den Dertigjarigen Oorlog 'genomen' (Drie van

Tilly); bijgeloof, liefde voor een kater die kan salueeren (Barioni en Peter), neiging tot astrologische interpretatie der wereldgeheimen, ad absurdum doorgevoerde lust om het leven tot aan de lusteloosheid toe te genieten (Parc-aux-Cerfs), zij zijn alle even zoovele voorboden van den dood, zij zijn de dood in het leven, die straks ongemaskerd voor den dag zal komen.

Dit tusschengebied, dat nu eens den naam leven en dan weer dien van dood draagt, ligt Vestdijk, zijn stijl heeft er de subtielste voelsprieten voor. Hij is dus zoo gezegd een decadent; de ontbinding van het leven is voor hem het leven in zijn ware gedaante (zie Van Millingen!), zijn personages zijn allen op een of andere manier aangevreten; maar een tegenwicht heeft deze decadentie in een superieure contrôle, die zijn philosophische ironie den schrijver toestaat uit te oefenen ook op de wezens, waarvan hij de instincten zoo precies toont te verstaan. Een van Vestdijks beste verhalen is daarom b.v. Het Veer, minder een novelle overigens dan een prachtig visioen van land en menschen, die

door de epidemie worden geteisterd; juist de inmenging van de ‘ik’, die als intimus met de ziekte verkeert zonder haar slachtoffer te worden, en het ontbreken van iedere kunstmatigheid in de wijze van vertellen geven Het Veer die sterke persoonlijke kleur, waaraan men op slag den man herkent, die zich zoo en niet anders moet uitspreken. Dezelfde kleur vooral ook in Ars Moriendi, Het Steenen Gezicht; Drie van Tilly kan men als overgang beschouwen naar de groep, waarin het talent domineert, en waartoe Barioni en Peter en Parc-aux-Cerfs stellig behooren. Het is, alsof de techniek van de novelle in deze ‘talent-verhalen’ Vestdijk meeneemt, terwijl b.v. in Het Veer Vestdijk aan de novelle haar techniek dicteert; iets van de persoonlijke naïveteit ontbreekt, iets van de schittering van het talent om het talent wordt zichtbaar, waar de persoonlijkheid afstand doet van haar primaat en de gemakkelijkheid van het duivelskunstenaarschap de overhand krijgt.

In hoeverre is deze tweeledigheid persoonlijkheid-

talent identiek met een andere, niet minder karakteristiek voor Vestdijks geheele oeuvre: de tweeledigheid autobiographie-histori? Ook in dit opzicht resumeeren zijn korte verhalen de tegenstelling I n a D a m m a n - H e t V i j f d e Z e g e l.

In den eersten roman tracht de schrijver langs den weg van den ‘minsten weerstand’ onmiddellijk terug te keeren tot zijn kinderjaren; het boek is vermomd autobiographisch, de gebeurtenissen zijn stuk voor stuk geobjectiveerde jeugdherinneringen. In den tweeden roman schuift zich tusschen den persoon van Vestdijk en den lezer een panorama van historische figuren, terwijl een vloed van eruditie op het eerste gezicht den indruk wekt, als heeft de auteur zich met zijn heele wezen gewijd aan de historische verbeelding; er is een zeker welbehagen in het etaleeren van bijzonderheden te constateeren, terwijl de studie van het tijdvak, waarin de handeling zich afspeelt, het als van nature gegeven decor Lahringen schijnt te hebben verdrongen. Men zou dus denken aan de tegenstelling tusschen M a d a m e B o v a r y en S a l a m m b ô, de twee uitersten van

Flaubert, en iets van een analogie met die boeken is er dan ook wel te vinden. Echter: Vestdijk en Flaubert zijn te zeer verschillende persoonlijkheden dan dat een doorgevoerde vergelijking vruchtbaar zou zijn. De objectiviteit van Flaubert is Vestdijk vreemd; in b e i d e genres is hij met den inzet van zijn ik onmiskenbaar duidelijk aanwezig. Hoezeer zijn twee stylistische neigingen (zijn 'autobiographische' en zijn 'historische' neiging) dan ook uiteen mogen loopen, bij nadere beschouwing blijken zij toch weer zeer verwant, door de rol van het ik, dat zich in beide gevallen laat gelden als 'subjectiveerende' factor.

Er is wel degelijk verwantschap tusschen Anton Wachter, den autobiographischen hoofdpersoon van I n a D a m m a n , en El Greco, den mysterieuzen schilder; het groote verschil dat er tusschen hen bestaat is niet zoozeer een leeftijdsverschil en een eeuwverschil, als wel een verschil in c a m o u f l a g e . De persoonlijkheid Vestdijk heeft de behoefte naar zijn jeugd toe te graven, maar hij heeft evenzeer de behoefte zijn jeugd en de daaruit voortgekomen on-

zekerheid op een afstand te brengen door het historische milieu er voor te schuiven. Aan die twee behoeften van het ééne ik Vestdijk beantwoorden ook weer twee stijltypen; Vestdijk schrijft in I n a D a m m a n met veel minder ‘kunstvaardigheid’ dan in H e t V i j f d e Z e g e l; hij is, zooals ik al opmerkte, in dat eerste boek eigenlijk een afstammeling van den realistisch-beschrijvenden verteltrant, terwijl hij in den historischen roman een ontzaglijk reservoir van kennis laat leegloopen. Was Vestdijk daarbij niet een schrijver van groot formaat, hij zou in deze beide genres waarschijnlijk ‘uiteenvallen’. Nu echter, gegeven zijn talent en gegeven zijn persoonlijk aandeel aan alles wat hij schrijft, voelt men deze twee stijltypen, hoezeer zij ook mogen verschillen, toch als de varianten van één stijl op den achtergrond; in beide typen is Vestdijk aanwezig, en deze aanwezigheid maakt, dat ik, hoewel ik een sterke voorkeur heb voor zijn I n a D a m m a n -facet, ook zijn barokken V i j f d e Z e g e l -kant niet integraal kan verwerpen.

In den tweeden novellenbundel N a r c i s s u s o p

Vrijersvoeten (1938) vindt men drie contemporaine naast drie historische verhalen; mutatis mutandis dus vergelijkbaar met Ina Damman naast Het Vijfde Zegel, want inderdaad blijkt ook hier weer de tweeledigheid van Vestdijks stijl; maar even sterk blijkt tevens, hoe het ik op den achtergrond in alle zes verhalen den verbindenden factor vormt. Voorzeker is de titel Narcissus op Vrijersvoeten min of meer kunstmatig, al klinkt hij ook zeer suggestief, want het laatste verhaal kan men nauwelijks onder dat opschrift vangen; voor mijn gevoel althans is de werkelijke verbinding tusschen bijv. twee zoo uiteenloopende verhalen als Pijpen (stijl Ina Damman, maar dan genuanceerd naar het onverschillig-humoristische) en Doge en Cicisbeo (stijl Het Vijfde Zegel) niet zoozeer het Narcissus-motief als de persoonlijkheid Vestdijk, die trouwens door de paradox van een Narcissus die vrijt al aangeeft, hoezeer de dubbelzinnigheid hem hier welkom is. Deze dubbelzinnigheid wijst natuurlijk weer op den invloed der psychoanalyse, die den Narcissus der Grieksche mythologie aan een

medischen vakterm heeft gekoppeld. Narcissus op Vrijersvoeten levert het in zichzelf tegenstrijdige beeld op van den jeugdigen mensch, die zich niet ‘in liefde vermag te geven’, en die toch.. liefheeft. Hij zoekt den ander, maar hij verwart zich in zijn eigen gevoelens, omdat hij zich niet van het auto-erotische stadium kan losmaken; vandaar, dat hij in den ander zijn eigen beeld bemint en ‘het andere’ haat, overigens zonder daarover met zichzelf in het reine te zijn. Vestdijk stelt het probleem van de infantiele sexualiteit en haar hortenden overgang naar de volwassenheid in dezen bundel niet voor de eerste maal; de onzekerheid in de verhouding van het individu tot zijn mede-individuen is bij hem eigenlijk altijd de bron van inspiratie. De zes verhalen in Narcissus op Vrijersvoeten zijn zes facetten van de onzekerheid, die, wat de eerste vijf betreft, ontstaat uit de complicaties der narcistische libido; maar interessant zijn zij veeleer, omdat zij geen dogmatische ‘gevallen’ behelzen, maar (door een zekere bestudeerde argeloosheid bij den schrijver) het ‘geval’ uit de veelheid van de stof

naar voren laten komen. De pathologische kant van het ‘geval’ komt daardoor op den achtergrond; hoofdzaak wordt het verwarrende element in de verhouding van individu tot individu, dat door den ‘normalen’ mensch gewoonlijk zoo snel mogelijk wordt verdrongen, omdat het hem bij het bewerkstelligen van vaste, welomschreven relaties niet gelegen komt. Deze verwarring is de eigenlijke specialiteit van Vestdijk. De Hanseaten leggen er wel eens den nadruk op (als het in hun burgermanskraam zoo te pas komt), dat hij medicus is, en leiden daaruit dan zijn voorkeur voor het pathologische af; ik geloof echter, dat zij zich ook ditmaal weer vergissen door op hun manier de waarheid te spreken, want het pathologische-om-het-pathologische heeft volstrekt niet Vestdijks bijzondere belangstelling. Altijd is de s a m e n h a n g v a n n o r m a a l e n a b n o r m a a l (die ook in den paradoxalen titel N a r c i s s u s o p V r i j e r s v o e t e n wordt gesymboliseerd) voor Vestdijks werk in de eerste plaats representatief; hij beschrijft geen ziektegevallen, maar hij laat het element ziekte door de ge-

zondheid heenspelen, als het interessante aan de op zichzelf nog niet interessante gezondheid. Een echte dokter zou heel anders te werk gaan; hij zou het ‘geval’, de afwijking, plomp in het middelpunt plaatsen, hij zou waarschijnlijk in de litteratuur ‘toepassen’, wat hij van Freud of Adler geleerd had. Hiervan is in N a r c i s s u s o p V r i j e r s v o e t e n geen sprake; nergens vindt men een armelijke diagnose gesteld, overal is de rijkdom van de scheppende fantasie hoofdzaak.

Uit de drie historische verhalen: H o m e r u s F e c i t, 's K o n i n g s P o p p e n en D o g e e n C i c i s b e o, blijkt voor de zooveelste maal, welk een virtuoos Vestdijk is in zijn zelf identificatie met episoden uit het verleden, het wordt zelfs wat vervelend dat steeds weer te herhalen. Blijft het eerste verhaal, dat een variatie is op het Sirenen-verhaal uit de O d y s s e e, een soort ‘Spielerei’ met de Grieksche oudheid, het is dan toch een soort speelschheid, die boeit door haar gemakkelijkheid en gratie. Een ouder stadium (1932) vertegenwoordigt het tweede verhaal, 's K o n i n g s P o p p e n, waarin de ver-

houding tusschen Lodewijk XIII en zijn gunsteling Cinq-Mars het hoofdthema is; de compositie is hier nog meer uit het subject gedacht, en in zooverre sluit dit historische verhaal zich aan bij het laatste niet-historische Een Twee Drie Vier Vijf, dat van 1933 dateert, en in 'monologue intérieur'-stijl vijf minuten denkmomenten geeft van een man, die zijn vriendin en zichzelf wil doodschieten; dit laatste procédé behoort thuis bij den stijl van eenige fragmenten uit den roman Meneer Vissers Hellevaart, en men heeft, met hoeveel handigheid Vestdijk dit procédé dan ook moge hanteeren, toch den indruk, dat deze stijlformule een doorgangshuis is geweest, een zelfbevrijding vooral van den invloed van Joyce.

De derde historische novelle, Doge en Cicisbeo, is een voorbeeld van den objectieven schrijftrant, die ook voor Het Vijfde Zegel karakteristiek is; minder spontaan, klassiek evenwichtig, niet vrij van uitvoerigheid, maar wederom miraculeus van historische 'invoeling'. Ik moet zeggen, dat het narcistische motief mij hier minder overtuigt

dan de Venetiaansche couleur locale. Verreweg het beste want rijkste en minst artificieele verhaal van dezen bundel is voor mij De Bruine Vriend; hier duiken wij onder in de sfeer van Ina Dammans Lahringen, maar er zingt een poëzie door deze bladzijden, die mij bij een herlezing (De Bruine Vriend verscheen vroeger in De Vrije Bladen) weer evenzeer betooverde als de eerste maal. En hoe zuiver en sober is hier de 'narcissus' gegeven, wiens ambivalentie ten opzichte van den magischen schoolkameraad Hugo Verwey zoo volkomen spontaan uit de kleinsteedsche situatie ontstaat! Dit is toch, in laatste instantie, de echte Vestdijk, de onnavolgbare, tegelijk eenvoudige en geraffineerde kunstenaar, die in de nonchalante, meer als humoristische 'toegift' geconcipieerde novelle Pijpen (het vijfde verhaal) nog even laat zien, met welke eenvoudige middelen hij een anecdote van een student, een kantoorbediende en een pijp tot leven weet te wekken.

V

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Na achtereenvolgens als dichter, novellist en romancier voor het voetlicht te zijn getreden, kwam Vestdijk voor den dag met het vrijwel volledige resultaat van zijn werkzaamheid als e s s a y i s t. Het boek L i e r e n L a n c e t bevat vrijwel alles, wat voor een jaar of zes theoretische productiviteit van dezen auteur karakteristiek is: zijn essays over de Amerikaansche dichters Emily Dickinson en E.A. Robinson, over James Joyce's U l y s s e s, over Valéry en het duistere vers, over Stefan George, over Kafka en diens opvatting van de realiteit, over de Nederlandsche schrijvers Greshoff, Du Perron, Engelman, Hendrik de Vries en Slauerhoff, over een sonnet van Nerval.

Reeds de lijst der onderwerpen bewijst een zekere voorkeur: die voor de ‘duistere’ kunstenaars. Het

is niet gezegd, dat deze ‘duistere’ kunstenaars nu ook per se zoo duister zijn, maar bij het publiek hebben zij dien naam, omdat zij zich niet langs den gebruikelijken weg direct richten tot iedereen, die maar geneigd is te luisteren. Deze voorkeur heeft Vestdijk trouwens de reputatie bezorgd, dat hij ‘moeilijk schrijft’; ook dat is in zekeren zin waar, mits men in aanmerking wil nemen, dat daardoor een schrijver nog niet geheel en al bij de onleesbaren is ingedeeld. Want voor wie zich den tijd wil gunnen om het essayistisch werk van Vestdijk te benaderen, is zijn stijl zeker moeilijk, maar allesbehalve onleesbaar. Hij heeft eenige eigenschappen van den specialist, en omdat hij zeer belezen is, van den specialist op verschillende gebieden; in de eerste plaats uiteraard dat van de poëzie, verder dat van de litteratuur in het algemeen en van de philosophie, ook een weinig van de astrologie en de mythologie. Zijn ‘moeilijkheid’ nu komt hieruit voort, dat hij zich richt tot menschen, van wie hij veronderstelt dat zij deze specialistische voorkeuren volledig gedeeld hebben, alvorens zij tot de algemeene cul-

tuurbeschouwing kwamen, die hij, Vestdijk, via zijn specialisatie met zeldzame virtuositeit weet te geven. Deze veronderstelling is misschien te gewaagd, want niet alle Nederlanders beschikken over de 'voortraining' van een Vestdijk; dat hij nochtans in zijn essays doet alsof, zou men dus eerder als een compliment aan de eruditie zijner landgenooten dan als een vorm van opzettelijk hinderen moeten opvatten. Het veronderstellen van veel kennis, gepaard gaande aan het met het gemak van den duivelskunstenaar hanteeren dier kennis, is volstrekt typeerend voor dezen essayist; hij leeft in de wereld der eruditie, die hij zich eigen maakte, als een visch in het water, en hij neemt aan, dat zijn lezer hetzelfde doet. Ziedaar in het kort geteekend zoowel dit soort essayist als diens verhouding tot het volk, waaruit hij voortkwam en waarvan hij, alle universeele cultuur ten spijt, toch ook een echte vertegenwoordiger bleef.

De 'moeilijkheid' van Vestdijk, die, gegeven een zekere mate van specialistische 'voortraining' bij den lezer, soms plotseling over kan gaan in een speel-

sche ‘gemakkelijkheid’, is dus niet hetzelfde als de moeilijkheid, van een schrijver over vak-onderwerpen. Immers, met al zijn wetenschap en philosophie is Vestdijk in wezen het tegendeel van een specialist; ook dat kan men opmaken uit de onderwerpen, die in L i e r e n L a n c e t zijn vereenigd, want naast de bespiegelingen over ‘duisterlingen’ fungeeren opstellen over lieden als Greshoff en Du Perron, die het zeker niet zijn; de eerste is zelfs zeer bepaald een dichter met een bijzonder populairen kant. Zelfs al hadden deze onderwerpen ontbroken, dan nog zou men uit de sympathie van den auteur voor ‘duistere’ schrijvers geen sympathie voor de duisterheid van onbegrijpelijke formules mogen concludeeren. Vestdijk tracht juist de duisterheid van sommige litteratuurvormen zoo te doorlichten, dat zij met b e h o u d van h u n ‘m o e i l i j k e’ s t r u c t u u r voor den lezer helder worden als verbijzonderingen van onze cultuur; steeds is het geheel dezer cultuur op den achtergrond verondersteld, ook waar Vestdijk zich soms verliest in rijkelijk specialistische uitstapjes. Geen

poging derhalve, om het 'moeilijke' in gepopulariseerden toestand zijn geur en smaak te ontnemen; maar één doorloopende poging, om den lezer persoonlijk te betrekken in des schrijvers belangstelling, voor het wonderbaarlijk-vertakte, raadselachtig-gekristalliseerde. Hoe persoonlijk is niet de inzet van het opstel over Joyce, dat geen cursus met commentaren is over het moeilijke boek U l y s s e s ('volkomen te begrijpen is U l y s s e s waarschijnlijk alleen voor Joyce zelf', constateert Vestdijk), maar een essay over de functie van het woord in onze samenleving, waarin Joyce vooral symbool wordt van een door de woordheerschappij onteigende wereld en zijn boek een voorbeeld van 'infernaal taalbederf'. Men moet dit intelligente stuk beschouwen als een van Vestdijks sleutelopstellen; het is, met dat over Emily Dickinson, wel het beste voorbeeld van zijn 'heldere duisterheid'.

Karakteristiek echter is voor den duivelskunstenaar Vestdijk: hij s t e l t v a s t en a n a l y s e e r t, met onverbiddelijke scherpte van begrip en feilloos gevoel voor de nuance, maar hij heeft niet, of nauwe-

lijks, de behoefte om zich te v e r z e t t e n . Deze essayist is voor alles een uiterst intelligente erudiet, en hij mist alle neiging tot het profetendom, tot het hervormerschap, hij polemiseert zelden, en dan nog kennelijk tegen bijzondere antipathieën, tegen verschijnselen en wezens, die hem te na komen in zijn scheppend isolement, zooals het nationaal socialisme, Willem Asselbergs of J.W.F. Werumeus Buning. Een constateerende en analyseerende geest heeft vele dingen achter zich gelaten en zoo ook Vestdijk; maar hij schijnt tevens te beseffen, dat de eenige wereld, waarin hij kan ademen, die is van de 'duisterheid', welke hij doorziet. In vrijwel alle opstellen in dezen bundel ziet men den schrijver daarom telkens van twee kanten; eerst als den man, die ontleedt en op een afstand brengt, wat hij met zijn scherpe verstand tot een formule kan herleiden, maar vervolgens niet minder als den man, die de leefbaarheid en levensvatbaarheid van de 'duistere' cultuur tracht te bewijzen, die er de tooverachtige realiteit van tracht te suggereeren, die, zonder het uitdrukkelijk te zeggen, de

grofheid, platheid en ongenietbaarheid van een wereld zonder al deze verfijning en problematiek als alternatief stelt. Behalve koelheid is er dan ook warme genegenheid en zelfs passie in dit werk: dit laatste pleegt men te vergeten, als men over Vestdijk schrijft. De genegenheid voor de cultuur is immers niet iets, dat men er dik bovenop kan leggen, aangezien de cultuur zelf niet dik is, maar op de intiemste wijze verweven met ons animale leven van rechtopgaande omnivoren.

Het is met dat al opmerkelijk dat Vestdijk het zuiverst schrijft over een figuur, waarvan hij bij voorbaat de qualiteit al in voorafgaande intimiteit heeft erkend, en dat hij (keerzijde van de medaille) soms ook de neiging vertoont om een object, dat hem niet ligt of beneden zijn waardigheid is, met een teveel aan begripswebben in te spinnen, zoodat de toeschouwer het gevoel heeft, dat deze spin een bijna onzichtbaar mugje te lijf gaat met het materiaal bestemd voor een dikke hommel. Dat blijkt ook weer uit L i e r e n L a n c e t, al is hier door het feit van de bundeling natuurlijk al een zekere selectie

toegepast, zoodat de meeste mugjes van te voren zijn verjaagd. De beste opstellen zijn die, waarin Vestdijk en het onderwerp ongeveer gelijkgericht zijn, of althans een element van gelijkgerichtheid in zich hebben; minder geslaagd, en inderdaad door de overdadigheid van de specialistische 'voortraining' wel degelijk te zwaar belast met termen en scholastische ingewikkeldheden, zijn enkele andere, waarin Vestdijk door den betrekkelijken eenvoud van een gegeven zich uitgedaagd schijnt te achten om wolken van scherpzinnige complicaties af te stooten. Tot de eerste kategorie, en wel tot de allerbeste stukken in het boek, reken ik het essay O v e r d e D i c h t e r e s E m i l y D i c k i n s o n. Deze negentiende eeuwsche Amerikaansche met 'besdonkere, schuw-verwonderde oogen', bijgenaamd 'de non van Amherst', analyseert Vestdijk met zooveel bewondering, dat men weinig moeite heeft om in dit intellectueele portret een soort zelfherkenning te ontdekken.... al gaat de gelijkenis tusschen Vestdijks poëzie en die van Emily Dickinson misschien niet zoo veel verder, dan dat de

laatste zich tot haar land- en eeuwgenooten Poe en Whitman ongeveer zoo verhoudt als Vestdijk zelf zich verhoudt tot Kloos en Gorter. Maar dit is dan ook juist genoeg voor een zelfherkenning in de intimiteit der werkelijke cultuur; de ‘duisterheid’ van Emily Dickinson blijkt even weinig opzettelijk en evenmin dor als die van haar portrettist en vertaler. Niel onaardig is het echter hier op te merken, dat men Vestdijks neiging tot ‘hineininterpretieren’ toch ook in dit van a tot z superieure opstel even om den hoek ziet gluren. Naar aanleiding van een inderdaad subliem kort gedicht van Emily Dickinson:

> To make a prairie it takes a clover
> And one bee, -
> One clover, and a bee,
> And revery.
> The revery alone will do
> If bees are few.

zegt Vestdijk: ‘Dit volmaakte versje vervangt een verhandeling over het Kantianisme!’ (uitroepteeken

een bewijs van enthousiasme). Dat kan nu wel zoo zijn, maar er bestaat gevaar, dat men gaat denken, dat er door het hoofd van Emily Dickinson zooiets als een zeer sterk geconcentreerde K r i t i k d e r R e i n e n V e r n u n f t is gegaan; dat, ergo, de heele K r i t i k d e r R e i n e n V e r n u n f t uit de zes regels van Emily Dickinson te voorschijn moet kunnen worden gehaald, als men maar lang en scherpzinnig genoeg 'vischt'. Nu is Vestdijk niet de man, die zulke dingen werkelijk denkt, maar hij heeft onmiskenbaar de behoefte om zijn scherpzinnigheid (half bij wijze van scherts, half in bloedigen ernst) op zulke gevallen los te laten, ten einde dan rijk beladen met begripsbuit thuis te komen. Wat in dit geval bij een aanduiding blijft, wordt in andere opstellen bepaald uitvoerig; zoo b.v. waar, 'bij wijze van genoeglijke demonstratie voor philosofisch doorknede kunstrechters die in Greshoff nog een soort "hartelijken" grappenmaker wenschen te zien', Vestdijk een analyse geeft van den gedichtencyclus J a n u s B i f r o n s; daar komen Wolf, Hume, Kant, Nietzsche en Stirner aan te pas, philosophen,

waarvan Greshoff stellig slechts luttele pagina's zal hebben gelezen. Deze ‘genoeglijke demonstratie’ staat op de grens van scherts en ernst; de schertskant is natuurlijk volkomen onschadelijk en zelfs wel een prikkelend gedachtenspel, maar de ernstkant houdt het gevaar in van het ‘ledig vernuft’... het eenige gevaar m.i., dat Vestdijk als essayist bedreigt. Hij is in staat, zooals iemand mij zei, om in de poëzie van Alice Nahon de philosophie van Heidegger terug te vinden; als men zooveel talent heeft als Vestdijk, draait men daar trouwens zijn hand niet voor om. Reeds in het tweede opstel in Lier en Lancet trouwens (Bij een Gedicht van E.A. Robinson) ontdekt men meer sporen van dit ‘ledig vernuft’ dan in het prachtige stuk over Emily Dickinson; Robinson is nog wel lang geen Alice Nahon, maar zijn gedicht Luke Havergal, vol ‘mystiek-philosofische perspectieven’, brengt Vestdijk zoo nu en dan toch hevig in verleiding. Het zeldzaam intelligente opstel over Du Perrons ‘anti-roman’ Het Land van Herkomst b.v., dat den essayist ook maar weinig kans geeft

voor het gedachtenspel in quaestie, is echter weer compleet vrij van die neiging; en zoo gaat het in L i e r e n L a n c e t afwisselend. Dikwijls is het niet meer dan een millimeter, die de scherpe, verfijnde intelligentie scheidt van het 'vernuft'; soms is het niet eens een millimeter, kan men voor zichzelf nauwelijks uitmaken, of men Vestdijks gedachtenspel nog aanvaardt en zelfs bewondert als raffinement dan wel of men al bezig is de krulletjes van zijn 'begripsrococo' zuiver als krulletjes te zien...

En dit bewijst dan tenslotte toch weer, hoezeer de deugden in dit boek den voorrang hebben boven de fouten, of liever: hoezeer een boeiende persoonlijkheid als Vestdijk zoowel op deugden als gebreken zijn stempel drukt. Met elk van deze opstellen afzonderlijk zou men kunnen afrekenen, zoo rijk van stof zijn zij, stuk voor stuk. Neem b.v. het groote essay over Franz Kafka, waarin zich de enorme cultuur van Vestdijk paart aan zijn onfeilbaar gevoel voor de nuance: reden, waarom hij een van de weinigen is, die over Kafka fundamenteele dingen kan zeggen en zelfs (zooals uit zijn verhaal

De Verdwenen Horlogemaker blijkt) door hem beïnvloed kon worden zonder hem te imiteeren. Het raffinement van den dichter ('lier') heeft de zakelijkheid der analyse ('lancet') noodig, maar ook omgekeerd: van die wisselwerking getuigt deze bundel op letterlijk elke bladzijde.

Evenals men bij Vestdijk persoonlijkheid en talent niet kan scheiden, maar wel onderscheiden, kan men vooral in zijn essays intelligentie en vernuft onderscheiden, zonder ze van elkaar los te kunnen maken. Ook het essayisme van Vestdijk is een soort zwarte magie, en een persoonlijk theoreticus als hij zou, hoewel allerminst geneigd tot uitdagend vertoon van ketterij (polemiek), uitsluitend op grond van een soort altijd verdachte scherpzinnigheid stellig in botsing zijn gekomen met de kerkelijke autoriteiten door zijn verregaande onafhankelijkheid. Scholastiek en ketterij hebben in Vestdijks theoretische geschriften een geheimzinnig verbond gesloten; hij is immers eenerzijds een typische begripsmaniak en veelweter, maar anderzijds ook een denker, die zijn eigen begrippen tegen elkaar uit-

speelt (kettersch!), zoodat ze, ondanks de ingewikkeldheid der begripscombinaties, niet verdorren in begripsverstarring.

Ik wil dat nog demonstreeren aan Vestdijks essay over Rilke als Barokkunstenaar, dat afzonderlijk verscheen en in Lier en Lancet werd herdrukt. Dat dit boekje het beste is wat in Nederland over Rilke geschreven werd, laat ik daar; ce n'est pas jurer gros, want over Rilke pleegt men gewoonlijk te zwijmelen. Het is meer; het is een van de scherpzinnigste geschriften over de barok in het algemeen. En geheel in overeenstemming met de natuur van Vestdijk is, dat hij begint met een hoogst persoonlijk begrip der barok te construeeren en daaraan vervolgens de figuur Rilke ondergeschikt maakt. Deze methode kan men met het volste recht scholastisch noemen, en zij zou ook onvruchtbaar en gekunsteld zijn, als niet het kettersch raffinement aan de methode smaak en geur verleende. Daarvoor was noodig, dat het verschijnsel barok en de dichter Rilke den mensch Vestdijk intiem vertrouwd waren, zoo intiem zelfs, dat hij

zich de weelde kon veroorloven om hen met een web van begrippen te omspinnen zonder hen te verstikken. De barok en Rilke zijn geen objecten à la Alice Nahon; zij zijn Vestdijk zoozeer waard, dat zijn deductieve methode er zijde bij spint; zijn eigen werk zou men trouwens voor een deel ook tot de barok kunnen rekenen, en den invloed van Rilke heeft hij juist voldoende ondergaan om haar geheel te kunnen overwinnen.

De barok is een tusschenvorm, een voortdurende overgang tusschen klassiek en romantisch; ‘in de ontelbare varianten de limiet van het klassieke en van het romantische aan weerszijden benaderend’, aldus Vestdijk, is zij ‘strikt genomen de eenig werkelijk bestaande kunstvorm’. ‘Een ordelievende geest paart zich met een vrouw, die een sloddervos is en op wier chaotische instincten geen peil is te trekken’. Het feit, dat uit een dergelijk huwelijk verschillende combinaties kunnen voortkomen, geeft Vestdijk aanleiding tot een bijzonder vernuftige beschouwing over de diverse phasen van de barok (want ‘barok’ is slechts een grof begrip, dat

den duivelskunstenaar als het ware uitdaagt om het door nieuwe, verfijnder begripscombinaties te bevestigen ... en aldus tevens te ondermijnen); de barok begint met een ‘uitbarsting’ (protobarok, Michel Angelo) en heeft een ‘pseudo-klassicistisch’ eindstadium in de kille vormelijkheid van het Empire. Wat daartusschen ligt is het huwelijksavontuur van den ordentelijken man en de slordige vrouw; met magistrale zekerheid ontwerpt Vestdijk in dit boekje een prachtig panorama van al deze barokke stadia om op die manier, langs den weg der begripmatige complicatie dus, weer terug te keeren tot de conclusie,dat de barok ‘strikt genomen de eenig werkelijk bestaande kunstvorm’ is. Ziedaar de scholasticus, die zijn methode in dienst stelt van de ketterij; want de gewone kunsthistoricus had nu genoegen genomen met dit fraaie stel onderscheidingen, terwijl Vestdijk ze na gebruik nonchalant laat vallen door de verklaring, dat hij ze gebruikt heeft om ze weer op te heffen! Want als de barok de eenig werkelijk bestaande kunstvorm is, dan is dus alles barok! Inderdaad, Vestdijk geeft het toe;

maar zijn scholastieke helft heeft inmiddels den geheelen weg der kunsthistorische barok afgelegd en zoodoende aan die op zichzelf banale waarheid nieuw, concreet leven ingeblazen. Dat is het geheim van den duivelskunstenaar-essayist; hij beschikt over alle middelen van zijn scholastische collega's (i.c. der kunsthistorici van het vak), maar hij laat hen, na met gratie hun spel te hebben meegespeeld... naar den duivel loopen. Zonder de pretentie te hebben een ‘geleerde’ te zijn, scheidt deze magiër een ‘geleerdheid’ af, waarop iedere echte geleerde jaloersch zal zijn. Hij is in dit opzicht, wat Is. Querido zoo dolgraag had willen zijn zonder dat hij het met den besten wil verder kon brengen dan tot omgevallen boekenkast: een schrijver, die veel weten met een universeele geesteshouding vereenigt.

Geprojecteerd op Rilke wordt nu het door Vestdijk zoo schitterend bepaalde begrip barok tegelijk de min of meer autobiographische projectie van den dichter Vestdijk op den dichter Rilke; een zeer merkwaardige ontmoeting, omdat Vestdijk

aan Rilke verwant en tevens vreemd genoeg is om hem zonder gezwijmel te kunnen objectiveeren. Bijna alles, wat Vestdijk hier over Rilke schrijft (over zijn plastiek, over zijn z.g. gemaniëreerdheid en duisterheid, over zijn verhouding tot zijn kindertijd, over de barok der Neue Gedichte en Malte Laurids Brigge, over de 'pseudo-klassicistische versteening' in de Duineser Elegien), schrijft hij, projecteerend op Rilke, òf over zichzelf òf tegen zichzelf. Over zichzelf schrijft hij, voorzoover hij in Rilke het barokke, de 'alchimistische transmutatie', ontdekt; tegen zichzelf schrijft hij, waar hij Rilke om zoo te zeggen retrospectief waarschuwt tegen zijn later fouten, zijn 'pseudo-klassicistische versteening' in een soort theosophische mystiek; de barokmensch pleegde daardoor verraad aan eigen wezen, want 'steeds weer moet hij zich zonder voorbehoud aan de werkelijkheid trachten weg te schenken, steeds weer moet hij van uit die werkelijkheid terugkeeren tot den grondslag van het eigen zelf; een kringloop die hopeloos kan schijnen, - maar toch altijd minder hopeloos dan het imi-

teeren van iets, dat hij in wezen niet is, hoezeer dit laatste ook te verontschuldigen moge zijn door uitputting, ontgoocheling of oververzadiging.'

Hier omschrijft Vestdijk zijn eigen artistiek programma door zich aan Rilke te spiegelen; hier houdt hij zichzelf voor, dat zijn concentrische cirkels, hoe 'hopeloos' zij ook mogen zijn in het oog van allerlei Hanseaten, de vervulling beteekenen van zijn kunstenaarschap. In de D u i n e s e r E l e g i e n ziet hij zelfs het ontwijken van den 'Militärroman', dien Rilke wilde schrijven, maar nooit geschreven heeft; de eeuwige engelen uit die E l e g i e n vertoonen volgens Vestdijk een vermakelijke overeenkomst met militaire superieuren. Hij adviseert Rilke dus eigenlijk achteraf om een aequivalent van M e n e e r V i s s e r te schrijven; want de bewuste 'Militärroman' had ongeveer dezelfde 'helsche' strekking moeten hebben, de isoleerende laag, die den dichter van zijn jeugd scheidde, moeten doorbreken; in plaats van deze 'via purgativa' (die dan tevens een hervatting van zijn barokke kunstenaarschap had moeten zijn), koos Rilke echter de

mystieke ‘via illuminativa’ ... de parodie op een werkelijke bevrijding, de ‘hemelschheid’ als surrogaat van de ‘aardschheid’. Liever dan door deze pseudo-bevrijding de gunst der mystieke Grietjes winnen die onze Hansen vergezellen, zal Vestdijk dan ook voortgaan zijn concentrische cirkels te beschrijven: dat leert ons dit geheime advies aan een dooden barokkunstenaar.

VI

aant.

aant.

Hij zal voortgaan...

Want Vestdijk is nog geen figuur, waarover men een definitief oordeel kan vellen; hij leeft en schrijft verder, ‘ergens in Nederland’, waar men zelden letterkundigen ziet, verscholen in de provincie, nadat hij een oogenblik een rol had gespeeld (min of meer tegen zijn zin) als criticus van de N i e u w e R o t t e r d a m s c h e C o u r a n t. De journalistiek lag hem niet, zegt men; hij was te ‘zwaar’ voor een dagblad, hij schreef studies in plaats van artikelen; de jonge protestant Heeroma merkte op, dat Vestdijk eigenlijk geen criticus was, maar een essayist, en dit was lang niet het onverstandigste gezegde van den heer Heeroma. Inderdaad, Vestdijk is niet het type van den criticus, omdat hij meer heeft van den

op zichzelf geconcentreerden scholast dan van den man van de wereld, meer van den duivelskunstenaar dan van den arbiter elegantiarum; de neiging om in te wikkelen en begrippen te spinnen kan voor een criticus gevaarlijk worden, wanneer hij, zooals de dagbladcriticus dat nu eenmaal moet doen, herhaaldelijk over heele en halve nulliteiten moet schrijven, die men beter met een half woord kan laten vallen.

Bovendien: een ‘moeilijk’ auteur wordt door de lezers van een krant als een voortdurende beleediging gevoeld; zij willen voorgelicht worden en achten zich bekocht, als zij in plaats van voorlichting essays van een schitterend, maar weinig soepel en tegemoetkomend talent te slikken krijgen. Dat was waarschijnlijk wel de voornaamste reden van Vestdijks ‘val’: hij beleedigde door ‘moeilijkheid’, zooals hij elders beleedigde door ‘viesheid’. De Hanseaten zien de wereld misschien ook niet klaar en helder voor zich liggen, maar zij willen de oplossing van het wereldraadsel toch zeker niet betrekken van een man, die van hen eischt, dat

zij eerst een cultuurbad zullen nemen; zij willen gratis profiteeren, onnoozel blijven en toch voor vol worden aangezien, B a r t j e benevens Gulbransson verslinden en Vondel (op een afstand) vereeren; zij willen het 'volle leven', ook in de wereld van den geest, maar den prijs ervoor wenschen zij niet te betalen. Zij kennen niet het 'entwederoder'.

Onder dien titel heeft Vestdijk in een bijzonder amusant boekje met korte, deels aphoristische stukjes (S t r i j d e n V l u c h t o p P a p i e r) over dit soort tweeslachtigheid geschreven, speciaal ten opzichte van de p s y c h o l o g i e (en de psychologie is in onze dagen bij uitstek het gevreesde cultuurbad!):

'Eenerzijds haalt men haar binnen als de onbedriegelijke waarborg van een echtheid en ongeveinsdheid, die onze voorouders misten; anderzijds brandmerkt men introspectie en zielkundige analyse als de minst zakelijke juist van alle bezigheden, als een omweg, een zinledig tijdverknoeien, zoo niet een ongeschikt maken voor het "werkelijke"

leven. Beide opvattingen zijn in theorie te verdedigen, omdat ons Ik weliswaar ons intiemste bezit uitmaakt, maar terzelfdertijd van alle dingen het verst van ons af is gelegen, zoodat psychologie beurtelings gelijk komt te staan met het bijkans instinctieve uitoefenen van een levensfunctie en met een kunstig begripssysteem, ontoegankelijk voor niet-ingewijden. Maar in de practijk is slechts de eerste opvatting te verdedigen, want de tweede beteekent het concentratiekamp.'

Na een onsentimenteele erkenning van de betrekkelijkheid der psychologie toch dit 'entweder-oder': de domheid is verdedigbaar, de domheid is zelfs onder een bepaald aspect noodzakelijk levenselement ... maar toegeven aan die domheid, aan de anti-psychologie, 'beteekent het concentratiekamp'. Men kan nu zoo dom zijn en ook het concentratiekamp nog willen, omdat men er tenminste van de psychologie is bevrijd en niets behoeft te doen dan gehoorzamen aan den bruut; maar deze domheid ontbeerde gelukkig zelfs de heer Hans; het 'entweder-oder' bestond voor hem alleen

maar niet. Hij wilde van twee wallen eten, hij wilde wel ‘schoonheid’ en ‘ontroering’ (psychologie in kitschformaat), maar vooral geen ‘wroetend intellect’, hij wilde het nazisme in de politiek bestrijden, maar het nazisme in de wereld van den geest (waaruit het politieke gevoed wordt) bejubelen! En de groote meerderheid der Nederlanders, die ‘aan litteratuur doen’, zegt het hem na, de een wat geleerder en poëtischer dan de ander, maar het is van hetzelfde laken een pak: men wil het concentratiekamp niet, maar men wil ook niet buiten de Zondagschool treden, men wil vrijheid, schoonheid en ontroering, maar waarachtig niet voor den duivelskunstenaar; ons klein-burgerlijke volk, dat verwend werd door meer dan een eeuw ‘neutraliteit’ en het te goed heeft gehad om den geest anders noodig te hebben dan in de gestalte van den heer Ritter, schuwt de analyse, schuwt den immoralist - of wien het voor immoralist verslijt.

Daarom is Vestdijks ‘entweder-oder’ in dit land toch een polemisch standpunt, ook al is Vestdijk zelf geen polemische geest; alleen door onafhanke-

lijk zichzelf te zijn riep hij vijanden op, die hij met één enkel zalvend gebaar van toegeeflijkheid en conformisme tot zijn bewonderaars had kunnen maken. Wat deze onafhankelijkheid voor hem beteekende, liet hij zien, toen hij na het geprijsde V i j f d e Z e g e l ijskoud D e N a d a g e n van P i l a t u s liet verschijnen ... terwijl de kioskentoekomst van een Den Doolaard hem had kunnen wachten. Dit is dezelfde onafhankelijkheid, die zijn antipode Arthur van Schendel kenmerkt; zij zijn in dit opzicht één, omdat zij stáán voor hun waarden; en daarom laat ik nu, aan het einde van dit geschrift, den term 'duivelskunstenaar' vallen, als een stuk gezichtsbedrog van de geïmponeerde Hanseaten, die er tot dusverre nog niet in slaagden te ontdekken aan welk 'entweder-oder' hun vijand gehoorzaamde...

F e b r u a r i 1940